دراسات نقدية ومقارنة

على كثرة ما يكتب ويقال عن غياب الحركة النقدية الجادة من حياتنا الادبية والثقافية ، فان المتأمل في هذه الحركة يستطيع ان يضع يده على حقيقة مفادها ان هذا الصوت الموصوم والمتهم ، سرعان ما يستعيد عافيته عندما يجد نفسه يتعامل مع اعمال أدبية من مستوى معين يمنحه الفرصة للتعبير عن قدرتـه على الوصـول الى مطاوي العمـل الادبي وسبر اغواره .

احاول أن اقول ان الصوت النقدي لا يملك الاان يكون خافتا عندما يقصر تعامله على اعمال ادبية لا ترقى بحال من الاحوال الى مستوى مقدرة النقد على التعامل معها ، لكن هذا الصوت سرعان ما يصبح صائتا عندما يتناول أعمالا ذات مستوى يسمح للناقد بأن يستعمل أدواته النقدية دون ان يترك انطباعا بانه يحمّل هذه الاعمال اكثر مما تحتمل ، وبأنه يسقط عليها بعضا من أحكام نقدية مستعارة .

من هنا جاءت محاولتنا لاصدار هذا العدد الخاص الذي يتضمن مجموعة من دراسات نقدية ومقارنة ، منتقاة بعناية . فهذه الدراسات، على ما يبدو فيها من تباين في طريقة التناول ، يجمعها ناظم واحد هو هـذا المستوى في حسن الاداء وفي الكشف عـن مستوى معين بلغتـه الدراسات النقدية والمقارنة ، وهو مستوى لا اظن أن أحدا يجادل في أنه يترك انطباعا بأن الحركة النقدية في بلادنا تشق لنفسها طرقا جديدا ، وتبحث عن آفاق لم يسبق لها أن ارتادتها من قبل ، وتكتسب خبرات عميقة ومتقدمة .

على ان هذه الدراسات النقدية والمقارنة تتعدد مجالاتها بتعدد الموضوعات التي تتناولها . فمن نظرية الاجناس الادبية التي يعرض لها الناقد خلدون الشمعة في دراسة مطولة قلّ ان قرانا مثيلا لها من قبل في لغتنا العربية ، باعتبارها تتناول موضوعا جديدا على فكرنا النقدي ، الى قضايا الادب المقارن في مؤتمره العالمي الثامن الذي عقد في بودابست في الصيف الماضي وحضره كل من الدكتور حسام الخطيب والدكتور جمال شحيد ، وما اثير في هذا المؤتمر من مسائل تتصل بالمشهد النقدي العالمي ، الى الدراسة التي كتبها الدكتور نذير العظمة عن الشاعرة الانكليزية اديث سيتويل ومؤثراتها في شعر بدر شاكر السياب ، وما تكشف عنه هذه الدراسة من تفاعل بين حركة الشعر العربي الحديث وبين الشعر العالمي المعاصر ، دون أن يعني ذلك ان حركة الشعر العربي الحديث انما تمتح من القصيدة العالمية المعاصرة دون ان يكون لها وجودها الخاص . ثم هناك بعد ذلك دراسة محمود منقذ الهاشمي عن الحب في شعر عمر أبي ريشة ، وما يكشف عنه هذا الشعر من صورة للمراة كما يراها الشاعر ، وترجمات الدكتور منير صلاحي الاصبحي لمختارات من الشعر الامريكي الاسود ، مع مقدمة عن الخصائص الاساسية التي يتميز بها هذا الشعر .

وباختصار شديد ، فان هذه الدراسات تسهم في الكشف عن المستوى الذي بلغته الدراسات النقدية في بلادنا ، دون أن يعني ذلك انها تقدم خارطة تمثيلية لمعالم الحركة النقدية المعاصرة في سورية .

رئيس التحرير

مقدمة في نظرية

الأجناس الأدبية

خلدون الشمعة

ينطوي مفهوم النقد الأدبي الحديث بمنظوره الشامل ، صريحاً أو تضميناً ، على ثلاثة محاور متواشجة أرى فيها أهمية خاصة : التمييز والتقويم والتأريخ .

١ — أما التمييز فهو دلالة العملية النقدية كلها ، إذ لا يمكن دون تمييز جنس العمل الأدبي أو التقاط هويته ضمن منظومة الأجناس الأدبية ؛ وهو كذلك حدث العملية النقدية : ليس يكفينا أن نطلق الأوصاف على عمل أدبي معين ونعتبر أن انتماءه إلى جنس أدبي أمراً مفروغاً منه ولا يحتاج إلى تحقيق .

٢ — وأما التقويم فهو التوصل إلى تحديد قيمة العمل الأدبي بعد أن تكون مرحلة تمييزه قد تحققت ، ومن ثم يكون سبر القيمة وفق معايير جمالية او أيديولوجية ، أو جمالية أيديولوجية ، لا نعتبرها ثابتة وإنما هي تتكيف بموجب كل إنتاج أصيل جديد . ويشتمل التقويم على وصف العمل الأدبي وتحليله والحكم عليه .

٣ — وأما التأريخ ٥ فإنه حصيلة المحاجة النقدية ، وأساس هذه العملية وضع العمل في موقعه من سياق قائم أو مفترض ، كالسياق البلاغي أو الأدبي أو الثقافي أو الحضاري .

Articulation ٥

ولعل من أشد الظواهر في النقد الأدبي العربي الحديث إثارة للانتباه ، بله القلق ، أنه قد سيطرت عليه مع نشوء الأجناس الأدبية الجديدة كالقصة القصيرة والرواية والقصيدة الدرامية المتعددة الأصوات نبرة جارفة من التعميم الذي لايفي كلاً من مراحل العملية النقدية هذه ، حقها من السبر والاكتشاف . وبالتالي فهو يهمل إهمالاً شبه كلي ، الضوابط الأساسية لنظرية الأجناس الأدبية والإشكالات المتصلة بها ، كما تتجلى في المُبْدَعات الأدبية المعاصرة . فكثيراً ماتردد عبارة « رواية اجتماعية » في معرض وصف عمل غير مكتمل فنياً . ولكن هذه العبارة إنما تعني أن الناقد قد ميز الجنس الروائي في هذا العمل ، أي اعتبر أنها رواية ثم وصفها بالاجتماعية ، بينما هو لم يحقق عملياً مرحلة التمييز ، أي التحقق نقدياً من هوية العمل الأدبي بل نظر إلى مسألة انتماء العمل الأدبي إلى الجنس الروائي على أنها أمر مفروغ منه لاحاجة به إلى إثباته .

هذا المثال على الجهل بنظرية الأجناس الأدبية أو تجاهلها ، كثيراً ماينحو في النقد العربي المعاصر نحواً يفاضل فيه بين جنسين أدبيين كالحكاية والرواية ، فإذا وجد أن عملاً ما لايحقق شروط الجنس الروائي سارع إلى اعتباره حكاية ، ليس لأنه كذلك ، وإنما لأنه لايعتمد في تصنيفه على نظرية واضحة للأجناس الأدبية فكأنه يصدر عن حكم مضمر في اللاوعي مفاده أن الحكاية أقل شأناً من الرواية ، وأن الرواية الرديئة تهبط بذلك إلى مستوى الحكاية (١) .

وفي مثال آخر يمكن اعتباره من أبرز الأمثلة على غياب نظرية للأجناس الأدبية في النقد العربي المعاصر ، تلوح مسألة تحديد جنس

---

(١) انظر تفصيل هذه النقطة في كتابي (الشمس والعنقاء : دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق) (ص ٦١) وذلك في معرض مناقشة كتاب (حسين مروة) : (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي) .

المقامة في الأدب العربي باعتبارها من أخطر المسائل التي يجدر بالنقد العربي المعاصر المبادرة إلى حسمها . هل المقامة قصة قصيرة بدائية ؟ هل هي قصة قصيرة ضعيفة الحبكة وبالتالي فهي تتكيء على الأداء الصوتي الخاص لتعويض هذا النقص . ؟ هل هي النواة التي يمكن أن نرجع إليها فن القصة القصيرة الحديثة في الأدب العربي ،وبذلك نحل جانباً من الإشكال الخلافي الدائر منذ مطلع القرن حول ماإذا كان الأدب العربي قد عرف القصة ؟

لقد اتجهت معظم الأطروحات حول نشوء القصة العربية في منحى يرى في المقامة شكلاً بدائياً غير مصقول لقصة قصيرة حديثة . واتجهت في أحيان أخرى نحو اعتبار الحكاية العربية شكلاً بدائياً آخر للقصة القصيرة الحديثة . وكان لغياب نظرية تصف هذه الأجناس في الأدب العربي ، وتحدد ملامحها عن طريق اكتشاف نقاط التشابه والتمايز بين جملة المُبْدَعات الأدبية التي تشكل جنساً أدبياً معيناً ، أثره البين على هذا التشويش في الرؤية . فكأن عدم وجود القصة القصيرة بمعناها الحديث أمر يضير الأدب العربي وبالتالي فلا مانع من اعتبار المقامة قصة قصيرة غير مكتملة في الوقت الذي لايمكن أن نماري في أن المقامة في حد ذاتها جنس أدبي مصقول ومكتمل وله خصائصه التي أخفق الفكر النقدي العربي في استنباطها .

ولكن ماهو « الجنس » (١) الأدبي . ؟

ليس ثمة معادل لهذا المصطلح في النقد الأدبي ، وإن كانت كلمتا « نوع » و«شكل» تستخدمان في موضع «جنس» أحياناً . وهذا يؤكد على أن المصطلح مايزال مقلقلاً وغير مستقر حتى الآن . بل

(١) Genre أصلها باللاتينية Genus ومعناها جنس أو نوع . ولا ندر مدى علاقتها بكلمة (جنس) العربية .

انظر : Wilson, Alstair,
The E.U.P. Concise Latin & English Dictionary

لعل هذا مما يشير إلى الاضطراب الذي يحيط بمسألة تطور نظرية واضحة للأجناس الأدبية . ويمكن اعتبار (فن الشعر) لأرسطو (القرن الرابع قبل الميلاد)أول محاولة معروفة لتصنيف ووصف الأعمال الأدبية أي لتمييز واحدها من الآخر وفق خصائص مشتركة فيما بينها .

وبينما تقوم نظرية الأجناس الأدبية الكلاسيكية على افتراضات اجتماعية وسيكولوجية اكتسبت صفة القوانين المعيارية مع مرور الزمن ، تتسم نظرية الأجناس الأدبية الحديثة بأنها وصفية بحتة ، أي تحاول تجنب إعطاء تحديدات مفروضة . وهذا النزوع نحو الوصف قد أدى بالنقد الحديث للعودة إلى التأكيد على فرادة العمل الأدبي . ولكن الجانب المتطرف لهذا الاتجاه يتجلى أكثر مايتجلى في طروحات (كروتشه) الذي بلغت نزعته الإسمية Nominalism (١) حد اعتبار الأدب مجموعة أعمال أدبية مفردة تندرج تحت اسم مشترك هو الأدب . وقد استهل (رينيه ويلك) و (أوستن وارن) فصل (الأجناس الأدبية) في كتابهما الشهير (نظرية الأدب) (٢) بالاعتراض على هذه النزعة الإسمية التي تحيل تاريخ الأدب إلى شيء لامعنى له . ولاريب أن للنظرة الرومانسية إلى الأدب واعتباره نتاجاً للعبقرية التي تتمرد على حدود الزمان والمكان ، أثرها في تجاهل بعض دراسات النقد الحديث لمناقشة المُبْدَعات الأدبية عن طريق تصنيفها في أجناس أدبية . غير أننا إذا أعدنا التأكيد على أن نظرية الأجناس الأدبية الحديثة وصفية بالضرورة أي أنها لاتضع حدوداً تصادر على الجنس الأدبي قدر ماتحاول الإحاطة بالحدود القائمة للأجناس كما تتجلى في المبدعات الأدبية ، فإننا نكون بذلك قد شددنا على الوظيفة الاستكشافية Heuristic Function لمفهوم الجنس الأدبي ، وأهمية هذا المفهوم في تحقيق

---

(١) مذهب فلسفي يقول بأن المفاهيم المجردة أو الكليات ، ليس لها وجود حقيقي وأنها مجرد أسماء .

(٢) انظر : René Wellek & Austin warren, Theory of Literature, p. 226.

عملية تمييز هوية العمل الأدبي كما أشرنا في مستهل هذه الدراسة . وهذا التمييز هو الذي يتيح بدوره تبلور أساس ضابط لعملية التقويم التي تليه . وبهذا الاعتبار يبدو من الضروري الإسهام في إيضاح المعالم الأولية لنظرية عامة في الأجناس الأدبية . ذلك أنه : « إذا ما أهمل القارئ الجنس الأدبي أو احتقره أو أدركه إدراكاً خاطئاً فلا بد أن تنتج عن ذلك قراءته قراءة خاطئة . » (١)

ويمكن النظر إلى الحدود المبدئية لنظرية الأجناس الأدبية من منظورين :

أ — التقديم أي دراسة العلاقة القائمة بين المُبْدِع والمُبْدَع والملتقي.

ب — بنية المبدعات أي الدراسة التقنية لخارطة الأجناس الأدبية التي تنتمي إليها هذه المُبْدَعات .

ومن الواضح أن التعرض لهذه الحدود لا يغفل إطلاقاً الحقيقة القائلة أن الفن سياق متطور جائش بالحركة ولا يمكن أسره في قوالب مسبقة . إلا أني أحب أن أكرر ثانية أن هذه الحدود العامة إنما تساعد على تحقيق (الوظيفة الاستكشافية) لمفهوم الجنس الأدبي في ثقافتنا العربية . وقد شهد تاريخ الفن باستمرار خروجاً دائباً على القوالب في الفن . إلا أن التردد في النقد الأوروبي والعربي المعاصر في سبر آفاق الأجناس الأدبية المستجدة قد أدى إلى قدر غير ضئيل من الغموض فيما يتصل بنظرية حديثة خاصة بالأجناس الأدبية . وإذا كان النقد الأوروبي المعاصر قد وصل إلى الحد الذي جعل ناقداً بارزاً هو الكندي (نورثروب فراي) يعلن أنه « عندما نحاول أن نعالج أشكالاً كالقناع Masque ، والأوبرا ، والسينما ، والباليه ، ومسرحية الدمى . . . الخ نجد أنفسنا في موضع أطباء عصر النهضة الذين رفضوا معالجة الزهري لأن غالن Galen لم يقل شيئاً عنه »(٢) . فماذا تقول عن النقد

(١) انظر : Fowler Alastair, The Life and Death of Literary Forms, p. 79

وهو فصل من كتاب :
New Directions in Literary History, Edited by Ralph Cohen

(٢) Frye Northrop, Anatomy of Criticism, p. 13

العربي المعاصر الذي لا يجابه الآن التحدي البسيط الذي يجابهه النقد الأوروبي المعاصر الذي لما يبلور مفهوماته إزاء أشكال قد تكون ثانوية في نظرية الأدب.؟.ماذا نقول عن النقد العربي المعاصر الذي يفترض أنه يعالج أجناساً أدبية رئيسية كتبها أدباء عرب معاصرون هم ، شاؤوا أم أبوا ، واعون وعياً نسبياً لحدود الأجناس الأدبية بتخطيطاتها الأوروبية أو فلنقل العالمية ،بدليل أنهم يكتبون الرواية والقصة والقصيدة الدرامية المتعددة الأصوات وفق التقنيات العالمية المعاصرة ، ومع ذلك فهم ينكرون على النقد العربي مشروعية التفاعل مع النقد الحديث . ؟..(١)

إن هذه المقدمة في نظرية الأجناس الأدبية تبدو ضرورية جداً للإسهام في إيضاح معالم أرضية نقدية يستند إليها النقد العربي لبلورة أساس لتمييز الجنس الأدبي. فالجنس الأدبي ليس مجرد وعاء يحدد حدود الموضوع الأدبي الخارجية. إنه الخارج والباطن في تواشج وتضاد . والناقد العربي لم ينجح بعد في تكييف أدواته من أجل استيعاب الأشكال الجديدة وإدراك العلاقات الداخلية التي تتحكم في سياقها البلاغي . وبالطبع فإن مثل هذا السبر للأشكال باعتبارها مقطوعة عن مفهوم الأدب بشكل عام ، ليس كافياً . إن دراسة الوشيجة التي تصل بين

(١) قبل سبعة قرون تقريباً كتب الناقد « حازم القرطاجني » (المنهاج) ، كتابه الشهير . وقد حقق (المنهاج) في تونس عام (١٩٦٦) (محمد الحبيب ابن الخوجة) وقدم بذلك نموذجاً باهراً لمحاولة عربية مبكرة للمزج بين الطريقتين الهلينية والعربية في نقد الشعر . وإذا كانت رسالة (ابن الهيثم) المسماة : « رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي» ماتزال مفقودة ، فإن كتاب (المنهاج) يفسح المجال واسعاً الآن لتقدير (تأثيرات أرسطو على نقد الشعر عند العرب) . ولكن في رأيي القرطاجني بكتاب أرسطو ما يكشف عن تأثيرات خلاقة كثيراً ما تتجاوز أفق التأثير إلى أفق التفاعل النقدي الخلاق . يقول صاحب (المنهاج) :

« ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب ، من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها و... الأ... بإزائها وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واست... ... مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤوا ، لزاد على ما ... ...

المُبْدَعات الأدبية واكتشاف حدود الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه لا بد أن يعمقا من فهمنا لهذه المُبْدعات وللأدب بشكل عام . كما أننا لا يمكن أن نغفل حقيقة وعي الكاتب لحدود الجنس الأدبي الذي يتحرك في مداره طائعاً أو غير طائع . ذلك أنه عندما يصف الكاتب عمله بأنه رواية ، فإنه يدعو القارىء بذلك لمقارنة عمله بأعمال أخرى من هذا الطراز . يقول (نورثروب فراي) :

« من الواضح أن أي قصيدة يمكن دراستها ليس باعتبارها تقليداً للطبيعة ولكن باعتبارها تقليداً لقصائد أخرى . »(١)

وبهذا الاعتبار فإن معرفة التحديدات وفروق الاستخدام التي تفصل بين الأجناس الأدبية إنما هو خطوة على الطريق نحو معرفة قصد الشاعر أو الروائي أو المسرحي .

ويمكننا أن نشير في المسح التالي إلى تسعة أجناس أدبية أساسية وفرعية هي :

١ ـــ الدراما
٢ ـــ الملحمة
٣ ـــ الرواية
٤ ـــ المقامة
٥ ـــ الحكاية
٦ ـــ القصة القصيرة
٨ ـــ المقالة
٩ ـــ الرسالة

وينطوي كل من هذه الاجناس على ثلاثة عناصر : المُبْدِع والمُبْدَع ، والمتلقي.

ويبدو أن مصطلح المبدِع هو أوضح نقاط هذا المثلث . أما مصطلح المتلقي فهو يوحي بالاستماع أو الإصغاء . ولكن بعض الأجناس الأدبية كالرواية مثلاً لا تقرأ على جمهور مستمع وإنما هي تقرأ مطبوعة في كتاب . ولهذا سنفترض أن مصطلح المتلقي يغطي جميع أولئك الذين يقدم المُبْدَعُ إليهم .

(١) Anatomy of Criticism, p. 95

وأما مصطلح المُبْدَع أو العمل الفني فهو واسطة الاتصال بين المُبْدَع وبين المتلقي . كما أن هذا المصطلح يشتمل على المُبْدِع وهو يتحدث بصوته . وحصيلة ذلك أن لدينا شخصيات في وضع ما ، تتصرف أو تتحدث أو تتصرف وتتحدث .

وبهذا يمكن رسم الحدود الرئيسية للأجناس الأدبية وفق الجدول التالي :

	الجنس الأدبي	المُبْدِع	المُبْدَع	المتلقي
١	الدراما	غائب	تمثَّل	جمهور
٢	الملحمة	حاضر	تُتلى	جمهور
٣	الرواية	محتجب	تُقرأ	قارىء منفرد
٤	المقامة	حاضر	تتلى أو تقرأ	جمهور أو قارىء منفرد
٥	الحكاية	حاضر	تتلى أو تقرأ	جمهور أو قارىء منفرد
٦	القصة القصيرة	محتجب	تقرأ	قارىء منفرد
٧	القصيدة	حاضر	تتلى أو تغنى أو تقرأ	كأنه غير موجود
٨	المقالة	متضمن	تُقرأ	قارىء منفرد
٩	الرسالة	متضمن	تُقرأ	قارىء منفرد

ويمكن إعادة قراءة هذا الجدول على النحو التالي :

الدراما تمثل موضوعياً أمام جمهور ، والممثلون هم شخصيات خيالية وليسوا ناطقين بلسان المؤلف أو المُبْدِع . أما الملحمة فتتلى أمام جمهور من قبل المُبْدِع أو من قبل ناطق باسمه وهي تسمع سماعاً . وأما القصة القصيرة والرواية فهما تتميزان بغياب المُبْدِع أو أي ممثل أو عارض . إنهما تقرءان . ولما كانتا لا تختلفان بهذا الاعتبار فيمكن أن ننسب كلاً منهما إلى الأدب التخيلي « Fiction » . أما

القصيدة الحديثة فتتلى من قبل المُبْدع أو من قبل راوية ينطق باسمه ولكنها ليست موجهة إلى الجمهور وإنما هي تُسمع أو تقرأ من قبله .
وأما المقامة والحكاية فتشتركان في أنهما تتليان أمام جمهور من قبل المُبْدع أو من قبل راوية ينطق باسمه ،أو تقرآن من قبل قارىء منفرد .

هذه الخصائص • طبيعية أو بالأحرى نموذجية ولكنها لا تغطي كل الحالات بطبيعة الحال. قد يعترض معترض بقوله أن القصة القصيرة أو الرواية يمكن أن تتلى على جمهور من المستمعين في ظرف من الظروف . إلا أن هذه حالة استثنائية بطبيعة الحال . المهم أن القصة القصيرة والرواية لم تكتبا من أجل أن يتم تلقيهما عن طريق الاستماع .

وأما في حالة (الدراما) فإن الأمر يبدو أشد وضوحاً . فالمسرحية تكتب لكي تمثل، والمؤلف أو المبدع ليس واحداً من شخصيات المسرحية. وعلى هذا فالتمييز بين الأدب التخيلي الذي يقرأ أو الأدب الدرامي الذي يمثل يصبح ممكناً .

وأما الملحمة فهي جنس أدبي قديم بطبيعة الحال . وبالتالي فإنه ليس مألوفاً . وإذا لم تكن الملحمة قد عرفت في تاريخ الأدب كجنس متميز إلا أن صفة الملحمية يمكن أن تطلق على بعض الأعمال الفنية كحكايات السيرة الشعبية التي قصد بها أن تلقى شفوياً (من قبل راوية يتحدث باسم مؤلف الحكاية أو على أنه المؤلف نفسه) على جمهور من المستمعين .

وأما القصيدة فهي من القصد أي أنها مقصودة لذاتها ، تكتب وكأنها غير موجهة إلى جمهور . ويمكن تمييز الشعر الغنائي بشكل خاص ليس عن طريق (البحور والأوزان) فحسب ، وإنما بالاستناد إلى خصائص أخرى . فالشعر الغنائي أشد أنواع الشعر اعتماداً على العاطفة وهو لا يتوجه أساساً إلى جمهور وإنما يتوجه الشاعر إلى نفسه أو إلى حبيب مجهول أو معشوق غائب أو ربما يخاطب الكون . وبهذا الاعتبار

• أنا مدين بأساس هذا التخطيط بالإضافة إلى معظم شروحه إلى فصل (الأجناس الأدبية) في كتاب :
Colwell C. Carter, A Student's Guide to Literature
وقد أضفت إلى التخطيط ما يتعلق بالأجناس الأدبية التالية : المقامة ، الحكاية ، الرسالة .

يفترض أن الجمهور غير موجود عندما تتلى القصيدة ، هذا على الرغم من أن الشاعر مدرك أن الجمهور موجود بطبيعة الحال .

وكما أن المسرحية إذا سجلت على أسطوانة لا تصبح بذلك أقل درامية ، فإن الشعر الغنائي إذا ما نشر في ديوان لا يكون بذلك قد تخلى عن طبيعته الشفوية أي قابليته الفنية كشكل ينشد إنشاداً أمام جمهور من المستمعين .

وأما الشعر التعليمي ، أو النظم فإنه لا يكون شعراً إلا عندما يوجد في المسرحية أو الملحمة .

وإذا نحن اعتبرنا المقالة والرسالة جنسين أدبيين فإن ذلك ينطوي على بعض الإحراجات النقدية . فالمقالة والرسالة إبلاغيتان أكثر منهما فنيتان . صحيح أنهما جنسان أدبيان إلا أن السياق اللغوي والبلاغي مستثمر فيهما لتحقيق غايات إعلامية مباشرة . إن الأدب يوجد من أجل التجربة الفنية ومن أجل نفسه ، أما استعمالات اللغة الأخرى فهي تستهدف الإقناع الفكري أولاً . إن غايات الفن الأدبي باطنية أو هي تستبطن التجربة . أما الغايات الأخرى للغة فهي تستظهر التجربة أو قل أنها غايات خارجية .

ويقترح (كارتر كولويل) أن ندخل بعض التعديلات على جدول الأجناس الأدبية . وبذلك يتم دمج القصة القصيرة والرواية في سمط واحد هو الأدب التخيلي Fiction . كما يقترح دراسة شبكة العلاقات المنطقية الممكنة بين المبدع والمتلقي والمبدَع . ويصبح السؤال على النحو التالي : من هو « الحاضر » أو « الماثل » في لحظة التجربة الفنية ؟ . سيتم تجاهل الكتابة المباشرة للمبدَع الفني باعتبار اننا نفترض أن هذا وسيلة للغاية التي قد يقرأها الآخرون أو يسمعونها أو يشاهدونها ، ولذلك فهي ليست بحد ذاتها التجربة الفنية أو الأدبية .

ويضع (كولويل) الاحتمالات التالية :

١ — المتلقي (الجمهور) ماثل وحده .

٢ — المبدَع الفني ماثل وحده .

٣ — المبدِع (المؤلف) ماثل وحده .

٤ ـ الملتقي (الجمهور) والمبدَع ماثلان .
٥ ـ المتلقي (الجمهور) والفنان (المبدِع) ماثلان .
٦ ـ الفنان (المبدِع) والمُبدَع ماثلان .
٧ ـ المتلقي(الجمهور)،والفنان(المُبدِع)،والمُبدَع ماثلون معاً .

قد تلوح بعض هذه الاحتمالات المنطقية سخيفة . ومع ذلك فثمة نوع من النشاط الانساني المتعلق بالفن والذي يتصل بكل من الحالات المذكورة ، على الرغم من أن كل عمل فني (مُبْدَع) يقوم جمهور بممارسة تجربته . والفرق كامن في الطريقة التي تمارس فيها تجربة هذه الحالات .

إن الجمهور وحده ماثل في الأدب التخيلي Fiction . فالقارىء يحمل الرواية بيده ولكنه لا يمارس تجربة الرواية باعتبارها شيئاً يمسك باليد أو باعتبارها شيئاً ينظر إليه . إنه يجرب الرواية كأحداث وعواطف يسهم فيها بنفسه . والمسرحية يمكن أن تقرأ أيضاً ولكن تجربتها تمارس كحوادث تشاهد فيما يتخيل القارىء الثري المخيلة المسرحية بعين خياله . أما الأدب التخيلي فهو يقدم تجربة القصة باعتبارها شيئاً يعاش من قبل جمهور وليس باعتبارها شيئاً يشاهد من الخارج . إن جمهور القراء يسهم في القصة على نحو لا يسهم فيه بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى . عندما يقرأ المرء قصيدة فإنه سرعان مايتخيل وجود محدث . وعندما يقرأ رواية أو قصة قصيرة فإنه لا يفعل ذلك . أما إذا ما قرأ مقامة فإنه لا بد أن يتخيل الراوية ويسمع صوته .

أما في الحالة الثانية الممكنة حيث يكون العمل الفني (المُبْدَع) وحده ماثلاً فإنه لايكون فناً في هذه الحالة . ذلك لأن المُبْدَع مجهول المؤلف ، ولنفترض أنه ابتهال ديني . إن هذا الابتهال لايستلفت النظر لقيمته الأدبية .

وأما الحالة الثالثة التي يكون فيها المؤلف أو (المُبْدِع) وحده ماثلاً ، فهي ليست فناً . ليس هناك جمهور (من الناحية النظرية على الأقل) . كما أنه لايوجد مُبْدَعٌ أو عمل فني له وجود موضوعي منفصل .

وأما الحالة الرابعة فتفترض وجود العمل الفني (المُبْدَع) والجمهور (المتلقي) . أي أن (المُبْدِع) غائب . هذا الجنس الأدبي هو الحالة المألوفة في المسرح . فالمسرحية تقدم باعتبارها حادثاً موضوعياً يشهده جمهور . على المؤلف أو (المُبدِع) أن يتوارى وأن يستمع للجمهور من داخل المسرح حتى يسمع آخر تصفيق أو تصفير فيعرف ماإذا كان قد نجح أو أخفق . إذن فالمسرحية فن موضوعي يعتمد على وجود الجمهور (المتلقي) والعمل الفني (المُبْدَع) .

وأما في الحالة الخامسة فإن الجمهور والفنان (المُبْدِع) ماثلان . ويجري التأكيد هنا على الاتصال . لنفترض أن الجنس الأدبي هو المقالة . ثمة صفحات مطبوعة ولكن ليس ثمة عمل يقدم تقديماً موضوعياً . إن المقالات تقرأ من صفحة مطبوعة . وعلى ذلك فمضمون العمل الأدبي الحقيقي ليس ماثلاً مثولاً موضوعياً . وهذا الأمر يصح أيضاً بالنسبة للأدب التخيلي (القصة) . ولكننا قلنا أن المؤلف كان غائباً في (القصة) . فكيف يكون حاضراً أو ماثلاً في حالة (المقالة) ؟ إن (المقالة) ينظر إليها من قبل القارئ باعتبارها إبلاغاً من المؤلف إليه . وهنا يكمن الفارق الجوهري بين مقالة تروي سيرة ذاتيه وقصة قصيرة مروية بضمير الأنا . إن المقالة مثلها في ذلك مثل المحادثة ، تماس لغوي بين شخصين . أما القصة القصيرة فهي تجربة خيالية . وبهذا المعنى تتطلب المقالة وجود جمهور ، وجود قارئ وافتراض وجود شخص حقيقي هو المؤلف الذي يمثل شخصاً حقيقياً يبلغ القارئ بأفكاره وتجاربه .

وفي الحالة السادسة يكون الفنان والعمل الفني ماثلين بينما لا يكون الجمهور ماثلاً . وهذه حالة مثالية للشعر الغنائي . فالقصيدة الغنائية ليست موجهة إلى جمهور ، بصرف النظر عن عدد الناس الذين يأمل المؤلف بأن يستمعوا إليه أو يقرأوا عمله . والمفروض أن تكون القصيدة نفسها

فيضاً يتفجر به الشاعر سواء أكان يظهر بمظهره الشخصي أو بمظهره الخيالي • إن القصيدة الغنائية كما يقول فراي Frye تسمع عرضاً Overheard . فالعمل الفني ماثل ليس لأنه مكتوب وإنما لأنه يقدم ككيان شكلي ، كنتاج ، أكثر منه تعبيراً صافياً عن الذات . إن الشاعر الغنائي مدرك كلياً أنه لا يرفع عقيرته بالتأوه وإنما هو يكتب قصيدة حب (على سبيل المثال) .

وأما الحالة السابعة فتتطلب وجود العناصر الثلاثة : الجمهور والفنان والعمل الفني . . . يفترض المؤلف أنه يخلق شيئاً منفصلاً عن مواقفه ومعتقداته . . . وهكذا فالملحمة والحكاية الشعبية كثيراً ما تمتلكان أساساً أسطورياً أو شبه تاريخي بالإضافة إلى الشكل الشعري. ويدرج البعض الرواية التي يخاطب فيها القارئ ضمن هذه الحالة . ولكن حتى هذا النوع من الخطاب قد اضمحل مع اختفاء الراوية المؤلف . وباختفاء الراوية المؤلف استحالت موضوعية الملحمة إلى ذاتية الرواية . لقد ولد الجنس الروائي عندما اضمحل الجنس الملحمي .

هذه هي بعض الخطوط العامة للخصائص التي تميز الأجناس الأدبية كما يعرضها (سي . كارتر . كولويل) . وقد ركزت بشكل خاص على منظور التقديم أو الإيصال ، أي سبر الحدود المميزة للجنس الأدبي من خلال دراسة العلاقة القائمة بين المُبْدِع والمُبْدَع والمتلقي .

ومن الطبيعي أن ثمة منظوراً آخر للتصنيف أشرنا إليه في معرض هذه الدراسة وهو التصنيف حسب البنيات ، أي الدراسة التقنية لبنية كل جنس أدبي على حدة . هذا المنظور هام جداً ولا يمكن أن نفيه حقه ما دام كل جنس أدبي يحتاج إلى دراسة منفصلة تكشف عن خصائصه التقنية . ومن الطبيعي أن هذه الخصائص التقنية قد نشأت وتطورت في حاضنات اجتماعية وحضارية . ولهذا فهي ليست اعتباطية أو تحكمية مفروضة فرضاً تجريدياً مفتعلاً .

وفي مطلع هذا القرن ظهرت محاولات عديدة على يدي الشكلي الروسي رومان جاكبسن Roman Jakobson من أجل إيجاد وشيجة تصل بين الأنواع الأدبية والبنيات اللغوية . ولكن من أبرز الإسهامات المعاصرة في نظرية الأجناس الأدبية كتاب تشريح النقد Anatomy of Criticism للناقد الكندي (نورثروب فراي) (١٩٥٧) الذي قدم فيه نظرية للأنماط الأسطورية العليا . ويميز كل من و . ك . ويمسات W.K. wimsatt وكلينث بروكس Cleanth Brooks في كتابهما «موجز تاريخ النقد الأدبي» (١٩٥٧) أربعة مفهومات للجنس الأدبي عبر تاريخ الأدب :

مفهوم درامي ، ومفهوم بطولي ، ومفهوم هجائي ، ومفهوم غنائي . ويشيران إلى أن سيطرة هذه المفهومات قد أدت إلى ظهور الكثير من التصنيفات التحكمية المتحاملة في مجال البحث في نظرية الأجناس الأدبية .

وبالمقابل استنبط كل من (رينيه ويلك) و (أوستن وارن) في كتابهما (نظرية الأدب) تمييزاً أساسياً للأجناس الأدبية وفق مصطلحي (الشكل الخارجي) و (الشكل الداخلي) ويعنيان بالشكل الخارجي دراسة الأوزان والبنيات ، بينما يعنيان بالشكل الداخلي موقف العمل الفني ونبرته ومقاصده . ويؤكد المؤلفان على ضرورة تمييز الأجناس الأدبية بالاستناد إلى الأشكال الداخلية والخارجية معاً .

ومن أوضح الأمثلة التي تدل على الاهتمام الواسع الذي يلاقيه مشروع بلورة نظرية للأجناس الأدبية في النقد الحديث ، محاولات مجموعة النقاد الأمريكيين الذين التقوا في جامعة (شيكاغو) في منتصف الثلاثينات وأسسوا ما يسمى بـ (نقاد شيكاغو) Chicago critics

ومن هؤلاء النقاد الذين أطلق عليهم اسم (الارسطيين الجدد)

باعتبار أنهم حاولوا تطوير نظرية للأجناس الأدبية بالاستناد إلى كتاب (فن الشعر) لأرسطو :

ر . س كرين ، و . ر . كيست ، ريتشارد ماكيون ، نورمان ماكلين ، إلدر أولسون ، برنارد وينبرغ . وقد عرف هؤلاء من خلال عملهم المشترك (نقد ونقاد) Critics and Criticism الصادر في عام (١٩٥٢) والذي كان له تأثير عظيم على النقد الحديث .

وعلى النقيض مما هو متوقع في عصر كالعصر الحديث شهد تداخلاً شديداً بين الأجناس الأدبية، إذ استخدم (جويس) الإرلندي هيكل الملحمة اليونانية في روايته (يوليسيس) وابتكرت الأمريكية (غ.ترود شتاين)مفهوم (الكتابة) التي تمزج فيها بين عدد من الأجناس الأدبية كما في كتابها «أنظر إلي ... في الآن»(١) ، وكتب الأرجنتيني جورغ لويس بورغس (٢) الذي استنبط ما يسميه « القصة الخبر » ، فإن الاهتمام بتطوير نظرية للأجناس الأدبية تتكيف مع هذه الأوضاع المستجدة قد تزايد في الآونة الأخيرة . يقول (ألستر فاولر) (٣) : من الواضح أن أشكال الجنس الأدبي تعد من أهم الأنظمة الإشارية التي تقوم بتوصيل العمل الأدبي .

---

(١) انظر: Stein Gertrude, Look at Me Now and Here I Am القسم الثاني (كتابات) (ص ١٦١) وفيه تحاول تطبيق المذهب التكعيبي في الرسم التشكيلي .

(٢) Jorge Luis Borges أنظر كتابه : متاهات Labyrinths ، وفيه يمزج بين الحكاية وبين الخبر ليصنع منهما قصة . أو يمزج بين التاريخ الموضوعي وبين القصة . ومن الأمثلة على مزجه للحكاية العربية بالخبر والتاريخ قصته المسماة : (بحث ابن رشد) (ص ١٨٠) .

(٣) Fowler Alstair, New Directions in Literary History, 1973.

وبعبارة أخرى فإن الجنس الأدبي كما أسلفت يتيح للناقد ممارسة (الوظيفة الاستكشافية) في عملية النقد أي (التمييز) . وإذا كان التمييز يلوح متعذراً أو شبه متعذر فيما يتعلق بالمبدعات الأدبية التي تجاوزت التصنيفات الأولية في نظرية الأجناس الأدبية ، فإن في شرح آلية التمييز هذه ما قد يساعد على إدراك هذه الوظيفة الإشارية وبالتالي التأكيد على أن تسلح الناقد بهذه الأوليات لا يمكن أن يؤدي إلى المصادرة على الإبداع وإنما هو يتيح إمكانية فهم الأعمال المفردة المتميزة عن طريق تقصي النقاط المشتركة التي تجمع بينها وبين الأعمال الأخرى . يقول (ر . بيكوك) :

« عندما نقرأ عملاً جديداً ، أو جديداً بالنسبة إلينا على الأقل فإننا نطبق عليه مقاييس خارجة عنه ، معايير مؤسسة في أدب سابق بشكل عام وبالنسبة إلى أجناس أو أشكال معينة . وعندما نفعل ذلك يراودنا الإحساس بأن « ثمة شيئاً فيه » . على الرغم من أنه قد يستغرقنا بعض الوقت التوصل إلى فهم أعمق له . في المرحلة الثانية من التقويم ننظر إلى العمل في ضوء قانونه الخاص .

وما نحكم عليه من العمل نفسه هو شخصيته المتفردة ضمن الأعمال الأخرى . وإننا لنتوقع منه في الحقيقة أن ينطوي على هيئة متفردة ، ولا نقترف خطأ التنديد به لأنه ليس على غرار المبدعات الأخرى . ولكننا نفعل ذلك فقط بعد أن نكون قد قررنا أنه مثال على تعبير أدبي ينبغي أن يكون لدينا مدى معين منه لكي نضمن أساساً سليماً للحكم » (١)

ولنأخذ على سبيل المثال رواية : (سداسية الأيام الستة) للكاتب الفلسطيني (إميل حبيبي) . إن هذه الرواية التي تستفيد من فن الحكاية

---

(١) انظر : Peacock, R, النقد والذوق الشخصي Criticism and personal Taste, فصل بعنوان : Novelty, p. 219

العربية إلى أبعد الحدود ، تلوح في ضوء عماية التمييز التي يشير إليها الناقد (بيكوك) ، ولدى مقارنتها بمعايير مؤسسة في أدب سابق ، وكأن « ثمة شيئاً فيها » . ولكن المرحلة الثانية من التقويم لا بد أن تكون مجزية جداً ، ولا بد أن تتيح لنا أن نقرأ الرواية في ضوء طبيعتها الخاصة التي يمزج فيها المؤلف بين الحكاية العربية وبين السرد الروائي بشكل عام ، وذلك بعد أن حققت لنا معرفتنا لنظرية الجنس الروائي (الوظيفة الاستكشافية) الكامنة فيه .

والحديث عن الحكاية العربية قد يتيح لنا ضرباً من الدراسة بالغ الأهمية ، ألا وهو دراسة (حياة وموت) الأجناس الأدبية . إذا كنا قد استخدمنا مصطلح (الجنس) الأدبي المستعار من (البيولوجيا) فليس ثمة ما يمنع من الحديث عن موت وحياة الأجناس الأدبية . إن الحكاية العربية جنس أدبي ميت أي أنه لا يمارس الآن . ولكن دراستها ضرورية من زاوية الفكرة القائلة أن الاستمرار التاريخي للأعمال الفنية لايتطابق بالضرورة مع استمرار الأجناس التي تستعملها. فعلى الرغم من أن الحكاية(١) كالملحمة(٢) جنس محتضر تاريخياً إلا أنها ماتزال تظهر في روايات معاصرة ، كما هو الشأن في رواية (إميل حبيبي) . وهي تظهر أيضاً في قصة (قصيرة طويلة) Novelette كما هو الشأن في (حكاية مجانين) للدكتور عبد السلام العجيلي .

وفي قصة (بحث ابن رشد) لجورج لويس بورغس التي سبقت الإشارة إليها يبين كيف أن (ابن رشد) قد كتب مؤلفه (تهافت التهافت) رداً على كتاب (تهافت الفلاسفة) للغزالي وذلك على طريقة

(١) انظر قصص (زكريا تامر) وبخاصة مجموعته القصصية (ربيع في الرماد) كمثال على المزج بين الحكاية والخبر التاريخي والقصة .

(٢) انظر قصة (النهد) لحيدر حيدر من مجموعته (حكايا النورس المهاجر) كمثال على المزج بين القصة والملحمة .

رواية الحكاية العربية التي تتضمن عنصراً حياً من عناصر الخبر كما في كتاب الأغاني على سبيل المثال .

هذه الأمثلة ربما توضح ضرورة بلورة نظرية متقدمة في الأجناس الأدبية تأخذ بعين الاعتبار البنيات الأساسية للأجناس الأدبية القديمة في الأدب العربي وخصوصاً تلك التي تدخل في مضمار النثر . ويمكن أن تعتمد مثل هذه المحاولة على دراسة الحكاية والمقامة والكتاب الفني (طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي على سبيل المثال يستحق دراسة مستفيضة باعتباره نموذجاً للكتاب الفني ذي الموضوع الوجداني الواحد الذي تختلف فيه طرق الرواية بين القص والسرد الخبري الموضوعي والقصيدة والتعليق ولكنه يترك في نهاية الأمر انطباعاً واحداً وبذلك فهو يتميز بأحادية التأثير) .

ويمكننا أن نجمل أسلوباً مقترحاً للاقتراب من هذه الأجناس الأدبية بواسطة الطريقتين التاليتين :

١ – الطريقة الأولى وتتصل بالتساؤلات التقنية .

٢ – الطريقة الثانية وتتصل بالتساؤلات المنهجية .

وتشمل الطريقة الأولى على أسئلة تتعلق بالمصطلحات التقنية المعبرة عن أجزاء البنيات التي يتألف منها جنس أدبي معين ، كالحبكة أو وجهة النظر أو السياق .

وأما الطريقة الثانية التي تتعلق بالمنهج فهي تتجنب المصطلحات التقنية وتطبق بدلاً من ذلك مفهومات شاملة في العمل الفني :كمفهوم التكرار ، والإغراب ، وعدم التوقع . ويمكن أن تصاغ الأسئلة المتصلة بهذه الطريقة على النحو التالي :

هل ثمة تكرار لفظي في العمل الأدبي ؟ هل ثمة تكرار لبعض حوادث الأدبي واعتبارها لازمة فنية Motif ؟ هل توحي هذه اللازمة

الفنية بوجود أشكال دائرية(١) كحكايات ألف ليلة وليلة مثلاً ؟

وماذا عن الحكاية التي تروى داخل حكاية والتي توصف في المصادر العربية بأنها نوع من الاستطراد . أليست هذه الطريقة في القص أساساً مبسطاً لفكرة المسرح الطليعي المعاصر في تقديم مسرح داخل المسرح ؟

إن عشرات التساؤلات النقدية التي تتصل بنظرية مقترحة للأجناس الأدبية في النثر الحديث إنما تذكرنا بالمرحلة الجديدة التي يمر بها الشعر العربي الحديث.(٢)هل سيظل الوزن مثلاً مقياساً من المقاييس المركزية في نظرية الجنس الشعري في الأدب العربي ؟

قبل سبعة قرون اعتبر الناقد القرطاجني الأندلسي (حازم القرطاجني) في كتابه (المنهاج) أن الإعراب خصيصة إيجابية من الخصائص التي تميز بها الشعر وكان بذلك يصدر عن فهم شامل لنظرية الأدب العربي واليوناني ، فلماذا كف الفكر العربي عن التساؤل ؟ لماذا استعذب الرضوخ للإيقاع الاستسلامي ليقين استخذائي زائف ؟ .

مراجع البحث

١ ـ القرطاجني ، حازم .
منهاج البلغاء وسراج الادباء ،
تحقيق وتقديم : (محمد الحبيب ابن الخوجة)
٢ ـ الاندلسي ، ابن حزم
طوق الحمامة : في الالفة والالاف .
٣ ـ حبيبي ، اميل .
سداسية الايام الستة .

(١) الشكل الدائري هو الشكل الذي ينتهي من حيث يبدأ .

(٢) انظر دعوة (ادونيس) لتاسيس الكتابة الجديدة كمثال على المزج بين الاجناس الادبيــة .

٤ ـ العجيلي ، عبد السلام .
حكاية مجانين .

٥ ـ تامر ، زكريا
ربيع في الرماد .

٦ ـ حيدر ، حيدر .
حكايا النورس المهاجر .

1. Wellek René & Warren Austin, Theory of Literature.
2. Fowler Alastair, The Life and Death of Literary Forms, New Directions in Literary History, Edited by Ralph Cohen
3. Frye Northrop, Anatomy of Criticism.
4. Colwell C. Carter, A St udents Guide to Literature.
5. Stein Gertrude, Look at Me Now and Here.
6. Peacock, R, Criticism and Personal Taste,
7. Borges Jorge Luis, Labyranths,
8. Rodway Allan,
Generic Criticism : The approach through type, mode and kind' , in Contemporary Criticism, edited by Malcolm Bradbury and D. J. Palmer,
9. Wimsatt W. K, Jr, The Verbal Icon.
10. Wimsatt, W. K. and Brooks, Cleanth, Literary Criticism : A short History.

قضايا

الأدب المقارن

في مؤتمره العالمي الثامن

د. حسام الخطيب

عقد المؤتمر الثامن للرابطة الدولية للأدب المقارن (١) في بودابست بين الثاني عشر والسابع عشر من آب ١٩٧٦ ، وقد حضره حوالي أربعمئة وخمسين مختصاً من معظم أقطار العالم ، بما في ذلك الأقطار الآسيوية والأفريقية . وقد شارك معظم أعضاء المؤتمر ببحوث في مجالات اختصاصهم ، حتى أربت البحوث التي ألقيت في الجلسات العامة وفي اللجان الاختصاصية على ٣٢٥ بحثاً ؛ وتناولت مختلف اهتمامات الأدب المقارن ، وذلك من خلال الموضوعات الرئيسية التالية :

١ – علاقات القرن العشرين بين الآداب المنتمية للثقافات المختلفة؛ نشأة آداب قومية جديدة ودور هذه الآداب في نمو الأدب العالمي .

٢ – التحولات الثلاثة الحاسمة في تاريخ آداب اللغات الأوربية (الخواص التاريخية والايديولوجية والجمالية وغيرها من خواص التحول في العملية الأدبية) :

أ – النهضة

ب – التنوير

ج – مستهل القرن العشرين .

(١) Association Internationale de litterature Comparée

٣ – الأدب المقارن ونظرية الأدب :

أ – المنحى التاريخي
ب – المنحى الاجتماعي
جـ – المنحى البنيوي Structural
د – المنحى السيمائي(١) Semiotic
هـ – المنحى الأسلوبي .

وكما هو الشأن بالنسبة لمؤتمرات من هذا النوع تضم مشتركين من مختلف البلدان ومن مختلف الانتماءات الفكرية ، كان المؤتمر الثامن للأدب المقارن مناسبة طيبة لاستعراض الاتجاهات الجديدة في مناهج البحث الأدبي عامة ومناقشة ما اختلف منها وما ائتلف ، وكذلك للبحث في امكان وضع أساس عام لمصالحة هذه الاتجاهات أو على الأقل لجعل حصيلة تجاربها مذللة أمام الباحث المعاصر الذي تغلب عليه اليوم صفة الانفتاح العقلي وتجاوز الدوغمائية . ولقد قدمت مشروعات فكرية جادة وواعية نظرياً في خدمة هذا الغرض .

وقد دلت أبحاث المؤتمر ومناقشاته على أن لعبة البدع الأدبية (isms) ماضية في غلوائها لاتلوي على شيء ، وأن أغرب ما فيها هو اضطرار الباحثين والمهتمين بالأدب لاعطائها الاعتبار الكافي على الرغم من اقتناعهم بضآلة زادها من الجدية وبعابر ما قد تحمله من تأثير ؛ ولعل سر هذه البدع يكمن فيما تنم عنه من تطلع إنساني نحو تجاوز الصيغ المألوفة والأطر المضروبة إلى آفاق الكشف وحرية الحركة الفكرية وحرارة الجدة ، على ما يداخل هذه الآفاق من شبهات التوهم والشطط والهوى .

وعلى الرغم من كثرة ما نوقش من آراء وبدع وتجديدات وعلى الرغم من تباين الأضواء الكاشفة التي سلطت على الموضوعات المطروحة على بساط المؤتمر ، فقد كان الجو عامة جو وفاق وتفاهم وتبادل لا جو نزاع ومحاجة واحتداد ، وإن في تضارب الاتجاهات وتباعدها ما يدعو فعلا إلى النزاع ، وإذا دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن روح الوفاق الدولي (لا الانفراج فقط) يسحب ظله على المستويات غير السياسية للحياة المعاصرة ، حتى تلك المستويات

---

(١) في القاموس المحيط : السيمة والسيماء والسيمياء ، العلامة ؛ ويظهر هنا التطابق اللفظي والمعنوي بين المصطلح الأوروبي والمصطلح العربي الذي آثرناه على غيره . ويبدو أن أصل الكلمة يوناني .

التي اعتادت بطبيعة ما تنطوي عليه أن تكون مثار جدل ومراء وخصومة . وبالطبع يستطيع المراقب أن يجد في هذا الجو الوفاقي دليلا على صحة ما تتجه إليه الثقافة العربية المعاصرة من الاتصال بينابيع الفكر الإنساني حيثما وجدت ومن العمل على تذوقها وتمثلها وتوظيفها من أجل خلق مناخ ثقافي محلي وثيق الصلة بالمناخ المعاصر للثقافة العالمية .

وبالطبع يهدف التعريف التالي باتجاهات المؤتمر ومناقشاته إلى إثارة الاهتمام فحسب ، ذلك أن أي ادعاء بالإحاطة بمداولات مؤتمر تجاوزت أبحاثه وحدها ٣٢٥ بحثاً لا يمكن أن يكون ذا أساس .

حول الأبحاث الرئيسية

الموضوع الأول :

تناول الموضوع الأول العلاقات السائدة في القرن العشرين بين الآداب المنتمية للثقافات المختلفة ، ونشأة الآداب القومية الجديدة ودور هذه الآداب في نمو الأدب العالمي . وقد خصصت الجلسة الكاملة الأولى في المؤتمر (الخميس ١٢ آب) لأربعة أبحاث رئيسية في هذا الموضوع ، ثم نوقشت سائر الأبحاث في جلسات خاصة . وكان ترتيب هذه الابحاث على النحو التالي :

١ — ر. ف. ريتامر Retamer ، من جامعة هافانا :
إسهام آداب أمريكا الجنوبية في الأدب العالمي خلال القرن العشرين .

٢ — حسام الخطيب ، من جامعة دمشق :
علاقة الأدب العربي الحديث بالآداب الأوربية .

٣ — م. كان kane ، من جامعة دكار :
المشكلات الراهنة في الآداب الإفريقية .

٤ — السيدة ن. د. سن Sen ، من جامعة كالكتا :
مفهوم الأدب الهندي .

ويمكن استخلاص النتائج العريضة التالية من خلال الأبحاث الأربعة التي تمثل تقريباً المناطق المختلفة للعالم الثالث والاتجاهات اللغوية – الأدبية الكبرى فيه .

أ – تعاني آداب العالم الثالث من التنازع بين الولاء للتراث أو للاعتبارات المحلية وبين التجاوب مع التيارات الأدبية العالمية . وتكشف دراسة هذه الآداب عن اتصال شديد ومتزايد بالنزعات الأدبية الوافدة من أوربا وأميركا سواء عن طريق الترجمة أو عن طريق الاتصال المباشر للنخبة باللغات الأوربية . ويتفاوت هذا التنازع تفاوتاً شديداً وفقاً لعاملين أساسين :

١ – درجة عراقة التيار الأدبي القومي أو المحلي .

٢ – طبيعة الصلة التي تربط المجتمعات المحلية بالمجتمع الأوربي ، بما في ذلك الصلات الثقافية والسياسية .

ب – ومن خلال هذين العاملين يلاحظ أن آداب أميركا اللاتينية أقل تعرضاً للتنازع وأقوى على التفاعل مع التيارات الأدبية العالمية ، ومقابل ذلك يعطي الأدب العربي الحديث نموذجاً للصراع الحاد جداً بين عناصر التراث العريق والقديم والمتأصل وبين المؤثرات الوافدة التي تتصف بالجاذبية والاستمرارية وحرارة المعاصرة ، ويتخذ هذا الصراع شكل ثنائية تعيق تمثل العناصر الوافدة وتجعلها دائماً تبدو كما لو كانت أجساماً غريبة مقبولة بوصفها ضرورية ولكنها محافظة نسبياً على جنسيتها الغربية .

حـ – تؤلف كل من الهند وإفريقيا حالتين خاصتين بينهما شيء من التشابه . فهنا تتخذ العلاقة مع الآداب الأوربية شكل تقبل كامل ، وفي البدء كان هذا التقبل مطلقاً ، ولكن مع نشوء آداب اللغات المختلفة في شبه القارة الهندية وفي القارة الإفريقية (باستثناء شمالها العربي وجنوبها الأوربي) بدأ يبرز تحدي إنشاء أدب محلي معاصر سواء باللغة الأوربية المسيطرة (الانكليزية أو الفرنسية في أغلب الأحوال) أو باللغة الوطنية التي يعاد إحياؤها بأشكال مختلفة .وفي الهند ، كما في إفريقيا ، يطرح السؤال نفسه (بصرف النظر عن اختلاف الأوضاع السياسية) هل هناك أدب هندي معاصر ؟ هل هناك أدب إفريقي معاصر ؟ ان تعدد اللغات في الهند وتباعد ما بينها يجعل الكلام عن وجود أدب هندي قومي بغير اللغة الانكليزية مسألة خلافية ، ولا سيما بسبب تفاوت لغات الهند في غناها وعمق تراثها . والمشكلة بعد مشابهة لإفريقيا حيث بدأت تبرز آداب قومية من خلال لغات متفاوتة في غناها ، وما زال القاسم المشترك بينها هو مدى التأثر باللغة الأجنبية التي نشأت اللغة المحلية على هديها .

ويفترض المرء نظرياً أن نشأة المجتمع الجديد لابد من أن تؤدي إلى نشأة الأدب المنبثق عن هذا المجتمع ، ولكن المسألة متداخلة بعوامل لغوية وثقافية محلية وأجنبية معقدة بحيث تبدو الولادة عسيرة وغير مبرأة من الألم على أي حال . ويزيد الأمر صعوبة في كل من الهند وإفريقيا

أن شريحة النخبة المتأثرة تأثراً مباشراً بأوربا ما زالت تمسك بعصا التوجيه الفكري والأدبي ، وهي في إفريقيا أقوى منها في الهند ، ويعتبر أدبها امتداداً إفريقياً للأدب الأوربي ، ولا سيما حين تطبق عليه معايير شكلية أو ذوقية خالصة .

د - أما من حيث التأثير في حركة الأدب العالمي المعاصر - إن صحت التسمية - فيمكن القول إن آداب أميركا اللاتينية - ومعظمها بالاسبانية أو البرتغالية - تحتل المقام الأول ، والعلاقة هنا ليست ذات طرف واحد كما هو شأن أقطار العالم الثالث بل هي تحمل بوادر جدلية (دياليكتيك) ، وذلك بفضل الإسبانية من جهة وبسبب عدم وجود صراع حاد مع المؤثرات بحيث تتم عملية التمثل والتبادل في مناخ شبه طبيعي . وبالنسبة لكل من الهند وإفريقيا يتم التأثير عن طريق أدباء النخبة الذين يكتبون بإحدى اللغتين الإنكليزية والفرنسية ، ولكنه تأثير (شخصي) أكثر مما هو تأثير قومي .

وهنا تبرز مشكلة الأدب العربي المعاصر ، الذي يحاول أن يكون قومياً ومحلياً من جهة وعالمياً من جهة أخرى ، والذي يطمح إلى التأثير بطريقته الخاصة (القومية لا الفردية) ، وبلغته الخاصة ، وإذا كان تأثيره حتى اليوم محدوداً فإن المحدودية النسبية للمشكلات التي يعاني منها تبشر - إذا ما قيست بالمشكلات الأكثر تعقيداً التي تعاني منها آداب قومية أخرى - بأن المسألة مسألة وقت وأن الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية للأدب العربي تؤهله لأن يأخذ مكانه المقبل في المضمار العالمي . ومن هنا كان الاهتمام الواضح الذي أولاه المؤتمر لمسألة العلاقة بين الأدب العربي والآداب الأوربية .

الموضوع الثاني :

وتناول الموضوع الثاني التحولات الثلاثة الخاصة في تاريخ آداب اللغات الأوربية وقد تعاقب المتكلمون على المنبر وفقاً للترتيب التالي :

١ - س. جيلان **C. Guillen** ، من جامعة لاجولا :
مفهوم التحول في التاريخ الأدبي

٢ - ر.وايمان **R. Weimann** ، من جامعة برلين :
التحول والنمو في النثر والمسرحية خلال عصر النهضة .

٣ - ر.مورتيه **R. Mortier** ، من جامعة بركسل :
التقليد والتجديد ، القاعدة والعبقرية ، دليل النهضة .

٤ – ساتونسكي D. Satonskij ، من جامعة كييف .
مشكلات الواقعية في القرن العشرين .

وقد دلت الأبحاث الرئيسية والابحاث التي ألقيت في اللجان على أن الفترات الثلاث : النهضة ، التنوير ، مطلع القرن العشرين ، تظل مبعث اهتمام شديد للمؤرخ الأدبي كما تعطي الباحث المقارن المختص بالتاريخ الأدبي الأوروبي فرصة عظيمة لدراسة تلاقح الأفكار والأذواق الأدبية . ومن هنا كانت جهود الرابطة الدولية للأدب المقارن منصبة الآن على إعادة كتابة تاريخ آداب اللغات الأوروبية مع تركيز الاهتمام على هذه الفترات الثلاث .

الموضوع الثالث :

وكانت المسائل النظرية للأدب المقارن هي الموضوع الثالث المؤتمر ، وقد تناولها بالبحث والمناقشة علماء كبار مختصون حسب الترتيب التالي :

١ – هـ. رماك H. H. H. Remak من (بلومنغتن) :
الاختلاف والاتفاق في الأدب المقارن .

٢ – رينيه ولك René Wellek ، من (نيوهافن) :
خواطر حول كتابي « تاريخ النقد الحديث » .

٣ – ي. سوتير I. Soter ، من (بودابست) :
تطبيق المنهج المقارن على تاريخ أدب قومي .

٤ – أ. م. روسو A. M. Rousseau من (إيكس آن بروفانس) :
الأدب المقارن والتحليل الشكلي للنصوص الأدبية :
خطة نقدية ومنظور جديد .

وكانت الجلسة العامة المخصصة لهذا الموضوع أخصب جلسات المؤتمر ، والحق يقال ، وقد طالب (رماك) بمراجعة مفهومات الأدب المقارن من الداخل على ضوء موقف نقدي يحاول كشف مدى ما قدمه الأدب المقارن في خدمة جوهر القريحة الأدبية . واستشهد بقول لرينيه ولك يحذر فيه من الانخداع بالتقدم الظاهري للأدب المقارن . وأوضح رماك أن الأدب المقارن بدأ ينتعش مجدداً من خلال المؤتمرات وأن عام ١٩٥٨ كان نقطة انعطاف ، إذ بدأ الأدب المقارن يتجه الوجهة الصحيحة بانتقاله من القومي إلى العالمي ومن الفردي إلى العام ،

ويتطلع إلى إحداث تغيرات أساسية في مناهجه وأهدافه . وهناك بالطبع مشكلات كثيرة تعترض التغير المنشود ولكن تظل المشكلة الأساسية هي عدم قدرة الفرد على الإحاطة بالاختصاصات المختلفة التي يتطلبها الأدب المقارن . وهناك طبعاً مشكلات أخرى لا يستهان بها ، أظهرها اليوم مشكلة التعددية في المناهج والاجتهادات التي تنبثق عن الطبيعة المركبة للمسائل التي يعالجها الأدب المقارن . وقد بدا رماك متفائلا إزاء هذه التعددية أملا أن تتمخض عن وجهة نظر متكاملة ووافية بالغرض ، ولكنه في الوقت نفسه أشار إشارة بارعة إلى أن إيماننا بأن التغيرات المنتجة كانت دائماً حصيلة خلافات كثيرة عند مبدأ ظهورها يجب أن لايقودنا إلى الاعتقاد بأن كل ما يثير الخلاف هو تغير منتج .

ومن المشكلات الأخرى التي أشار إليها رماك بوضوح ذهني يدعو للإعجاب أن دراسة الأدب ليست مجرد تطبيق للمعايير النظرية للمعرفة الأدبية بل هناك دائماً الجانب الآخر الفردي التذوقي ، وفي هذا المجال يصعب على الباحث أن يكون منهجياً جداً كما لا يجوز له أن يكون فردياً جداً . ثم إن المعرفة الأدبية ذاتها معقدة إلى أبعد حد ، وتزداد تعقيداً يوماً بعد يوم . فمن علم النفس إلى الفلسفة إلى علم الاجتماع إلى العلوم الأخرى إلى اللغويات تمتد سلسلة من التبادلات مع المعرفة الأدبية حتى أصبح على الباحث الأدبي أن يجمع كل العوامل المعرفية الممكنة حتى يتوصل إلى قابلية التصديق . فإذا أضفنا ذلك إلى مشكلة تعدد الاختصاصات الأدبية نفسها علمنا أية مهمات معقدة يضطلع بها الباحث المقارن اليوم .

وعلى مبدأ : ما من مشكلة إلا لها حل أخذ رماك يستعرض نواحي التقدم التي أحرزها الأدب المقارن في هذا الصدد أو التي يمكن له أن يحرزها .

ففيما يتعلق بالمدارس الأدبية المختلفة أظهر رماك أن تعدد هذه المدارس وتباين نزعاتها يجب ألا يخيفنا ؛ صحيح أن الفروق واضحة وقوية بين هذه المدارس ولكن الأقنية المشتركة في المادة التي تتعامل معها هذه المدارس واضحة وقوية أيضاً . إن هذه المادة خليط من الفردية والموضوعية ، ومن الواقع والخيال ، ومن التأمل والعلم ؛ والمسألة تكون في الأغلب مسألة نسب ، إن الاتجاه العام للدراسة الأدبية اليوم يوحي بالتآلف لا التخالف . فبعد الرومانتية تفجرت عدة اتجاهات لدراسة الأدب ، ولكن الاتجاهات التي تبدو اليوم أكثر رسوخاً هي الماركسية والبنيوية وجدداً (الاستقبالية **Receptionalism**) .

وحتى الستينات ظلت الموضوعية النقدية مسيطرة على شيبة الجامعات في الدول الغربية وبالمقابل استمرت قبضة الالتزام الأيديولوجي في مناطق أخرى كثيرة . ويشهد العالم اليوم

اتجاهاً إلى الانفتاح والمرونة على الرغم من أن كل طرف لم يتخل عن موقفه الأساسي .

وهناك مجال كبير لتعاون كل من الأيديولوجية والمنهجية ، إذ تعين كل منهما على اكتشاف شيء معين لاتستطيعه الأخرى . والأدب المقارن هو الذي يستطيع أن يقدم الأرضية المناسبة للمصالحة بينهما .

ويشير رماك بحماسة – وهو القادم من أمريكا – إلى أن النظرية الماركسية أعطت الأدب دوافع جديدة وسلم قيم جديداً ، وإلى أن الأفكار الماركسية أصبحت ميسورة للقراء في الغرب من خلال طبعات كثيرة وأصبحت عناصر كثيرة من هذه النظرية مقبولة لدى الدارسين الأدبيين في الغرب ولا سيما من ناحية ارتباط الانتاج الأدبي بالظرف الاجتماعي (١) . وبالمقابل تنفلت قبضة الدوغمائية عن الأدب الملتزم ، الذي يفسح صدره أكثر فأكثر للرياح الجديدة والقيم الجمالية . إن البنيوية مثلا مدرسة موضوعية تعالج هدفاً واضحاً ثابتاً وتنشد التوصل والتحديد لمعيار الجودة في الادب ، وما أكثر ما يمكن أن تستفيده الماركسية من البنيوية وما أكثر ما يمكن أن تستفيده البنيوية من الماركسية وإن التفاعل بين هذين النظامين من التفكير يمكن أن يؤدي إلى نتيجة أكثر اجتماعية وأكثر علمية وأكثر جمالية .

ويعرج رماك على (التاريخية) ويصر على التفريق بين (النزعة التاريخية Historicism) وبين الاعتماد على الدراسة التاريخية للتوصل إلى نتائج أفضل ، ويعتبر الاتجاه المضاد للتاريخ في الدراسة الأدبية مؤامرة . كما يشير بحق إلى ما يمكن أن تسهم به الاستعانة بالتاريخ المقارن في مجال اكتشاف نسبية الظاهرة القومية من خلال المقارنة مع القوميات الأخرى . ويؤكد أن استخدام التاريخ على نطاق واسع والانكباب على التاريخ الأدبي لأمة من الأمم دون مقارنة يوصل إلى النرجسية ، في حين أن المقارنة توصل إلى اكتشاف ما هو خاص وما هو عام . ومن هنا يسهم الأدب المقارن في إخراج الأمم من حصارها الداخلي التاريخي .

إن التاريخ أيضاً يشير إلى أن المدارس الجديدة انبثقت عن أصول قديمة . والأدب المقارن

---

(١) تمنيت لو أسمع هذا الكلام من (مارك) الأميركي – وفي مؤتمر دولي – ذلك النفر من الكتاب الذين يحاولون أن يتستروا على نقص ثقافتهم وموهبتهم بإعلان النفير على كل دراسة تتضمن إشارة إلى الإطار الاجتماعي وذلك حرصاً على شرف الجمالية من أن ينتهك . إنهم - كالنساء المحجبات – لاينتمون إلى القديم المعاق ولا إلى الجديد الضاحي للشمس والهواء .

في القرنين السابع عشر والثامن عشر أنتج دراسات مقارنة من نوع (الاستقبالية) . ولكن بدون منهجها طبعاً ، وإنه لمن المفيد أن تربط الاستقبالية بالتجارب الماضية .

ولقد أشار رماك بقوة إلى أن الأدب المقارن يجب أن يكون الأساس لأية نظرية أدبية جديدة ، وشاملة ، وأنه هو الكفيل بإعطاء المدارس المختلفة مفهوماتها النسبية ومجال حقلها الخاص الذي تصلح فيه أكثر من غيرها ، بل أن الفروق بين هذه المدارس لا يمكن أن تتضح إلا من خلال الأدب المقارن . كما أن الأدب المقارن يعلمنا أن مجال التجديد في المنهجية مفتوح دائماً ولا يجب أن يعني بالضرورة إلغاء المنهجيات القائمة .

إن الحل الوحيد لمشكلات الادب المقارن هو العمل الجماعي من خلال التفاعل بين الأنظمة الفكرية والأدبية المختلفة وقد آن الأوان لتحقيق منجزات كبرى في مجال الدراسة الأدبية المقارنة .

• • •

(رينيه ولك وتاريخ النقد)

وبعد (رماك) كانت إطلالة رينيه ولك على المنبر . موكب من المعرفة والفهم والذوق يستند إلى تجربة سبعين سنة من العمر . وتحدث ولك عن كتابه العظيم « تاريخ للنقد الحديث AHistory of Modern Criticism » ، وكان حديثه تماماً مثل كتابه : وضوحاً لايحول دون العمق وكثافة لاتحول دون الرشاقة .

وقال (ولك) إن معظم النقاش يدور حول الوجدان الأخلاقي من وراء المؤلفات النقدية . وهذا حق لأن تاريخ النقد هو تاريخ للوجدان وليس ثمة تاريخ للنقد لايتجاوز الأمور الظاهرية إلى الوجدان . إن تاريخ النقد شيء مبتكر ومختلف عن كل من النقد والتاريخ ، والنصوص التي يعتمدها خاصة جداً ويجب أن تحلل تحليلا واعياً لغوياً واصطلاحياً . إنه ليس تاريخ وقائع . وبذلك يختلف عن تاريخ الأدب وتاريخ الفن وتاريخ الموسيقى . وهو لايقتصر على لغة واحدة أو فترة واحدة . وهو تاريخ العلم والفكر والأدب والفن ، وخلاصة لمعلومات العصر . وربما كان الكتاب النقدي الوحيد الذي يحقق هذه الشروط هو كتاب

سانتسبري (١) ، وانه مع ذلك أكثر كتب النقد بعداً عن المنهجية والأيديولوجية .

ربما كان تاريخ الفلسفة أشبه شيء بتاريخ النقد ، وقد عاش تاريخ الفلسفة – كما عاش تاريخ النقد – من الميل إلى اعتباره خلاصات لأفكار الفلاسفة ، ودراسة تاريخ الفلسفة دراسة للفلسفة نفسها . وللفلسفة تاريخها الذي يدل على أن كل فلسفة كانت ضرورية في عصرها ، وعلى تاريخ الفلسفة أن يبرز ذلك .

وقد انكر كروتشه أن يكون النقد موضوعاً موحداً ، وذكر أن تنوع موضوع النقد لايسمح باعتباره وحدة . ويصر (ولك) على أن النقد علم كسائر العلوم ، ومن واجبات تاريخ النقد أن يناقش نظرياً كيف ينظم هذا التنوع في النقد وما الوسيلة لكشفه ودراسته .

وتاريخ النقد متصل بكل أنواع التاريخ : تاريخ الادب ، والفن ، والفلسفة إلخ .. ويمكن أن يكون تاريخ النقد أقرب إلى التاريخ الاجتماعي من أي تاريخ آخر ، وقد قال مؤلف أميركي إن تاريخ النقد الأميركي أقرب إلى تاريخ المجتمع الأميركي منه إلى تاريخ الشعر الأميركي .

وهناك تاريخ نقد كثير يكتب لتطبيق ما يجري تعلمه في المدارس ، ولكن ليس هذا هو تاريخ النقد المطلوب . وللنقد علاقة كبرى بالأنظمة المختلفة للمعرفة . وهو وثيق الصلة بالجماليات ولذلك لاتجوز كتابة تاريخ نقدي دون الإشارة إلى التاريخ الجمالي . وقد حاول (ولك) في كتابه « تاريخ النقد الحديث » أن يعقد صلة قوية بين تطور النقد وتطور المفهومات الجمالية ، وكذلك الفلسفية . ويكاد كتابه يحتوي على تاريخ الجمال وتاريخ الفلسفة مع تاريخ النقد . ولكن هذا لايمنع من التأكيد على أن لتاريخ النقد حداً مستقلاً نسبياً ، وهناك حد أدنى من العزلة ضروري . وهذه العزلة نفعية (ذرائعية) لأنها تساعد على تشكل النقد من الداخل وتعطي أساساً سليماً لتفاعله مع سائر فروع المعرفة ذات الاتصال به .

---

(١) لجورج سانتسبري كتابان أحدهما في تاريخ العروض الإنكليزي والثاني في تاريخ الإيقاع النثري . وليس واضحاً إلى أي الكتابين يشير (ولك) . وفي كتابه (نظرية الأدب Theory of literature) إشارات ناقدة إلى الكتاب الأخير . والكتابان هما :

Saintsburry, George : — AHistory of English Prosody, 3 vols,
— AHistory of English Prose Rhythm, Edinburgh, 1912 .
1906 - 10

ولابد من الإشارة إلى أن هناك من ينكر وجود تاريخ أدبي أو تاريخ نقدي ؛ وهناك أسئلة متكررة تطرح حول طبيعة تاريخ النقد لتوحي بعدم إمكان تحقق مثل هذا التاريخ . ويقول (ولك) نعم إن هناك تحديات ولكن ليس هناك عقبات لاتغلب . وقد أتهم (ولك) بأنه ضد كتب التاريخ ، وهذا فهم سيء لمنهجه في التأليف الأدبي . إذ كان غرضه جمع كل المفهومات المتصلة بالأدب من الناحية النظرية بوجه خاص بصرف النظر عن الترتيب أو التدخل التاريخي . وهو يعترف بخطر (التاريخية) ويحاول تجنبه . وقد اعتمد بوجه خاص على كتاب (تاريخ الفلسفة) لجان بلتيمور .

إن النقد هم مستمر ولا بد له من تاريخ . وفي شبابه حلم (ولك) بنظرية ثورية في تاريخ الأدب ، والآن يحلم بضرورة نظرية ثورية في « تاريخ النقد » .

جلسات اللجان المختصة

وفي جلسات اللجان المختصة ، كما في الجلسات الكاملة للمؤتمر ، كانت الروح السائدة هي روح الوفاق والانفراج ؛ بحيث يحاول كل ذي مبدأ أو منحى أو نزعة أن يشرح موقفه من خلال أكثر الصيغ مرونة واعتدالا ، وكان الاستعداد للتصالح والتبادل ظاهراً عند الجميع ، مع استثناءات بسيطة صدرت عن الأقل ثقافة والأقل توقداً من بين أعضاء المؤتمر . وقد نوقشت في اللجان ملامح المدارس الأدبية الجديدة ابتداء من مطلع هذا القرن ، وكان نصيب (الطليعية Avantgarde) أوفى نصيب ، وحاول كثيرون تحديد تاريخها ومصطلحها ومقوماتها ومنهم فلاكر Flaker اليوغسلافي الذي ألقى بحثا قيماً وواضحاً حول ملامح مفهوم الطليعية ، أي حاول أن يحدد ما هو غير قابل للتحديد ، كما تتبعت الدكتورة بلاكيان Balakian من جامعة نيويورك أصول (الطليعية) عند الرمزيين وأوضحت أن هناك (طليعيات) بقدر ما هناك بيانات أدبية حديثة ، وتساءلت عما يكون بعد الطليعية ، ذلك أن الطليعة غير مقصودة لذاتها وإنما هي عسكرياً (أصل المصطلح) طليعة لجيوش ، فأين الجيوش التي تلت ؟ وقد كانت كل ملاحظات بلاكيان حادة وحريفة وكاشفة ، وبينت أن (الطليعية) هي التحرق لاكتشاف البديع والجديد ، وأن هذا الاكتشاف مقصود لذاته لا لشيء آخر ؛ كما بينت الأسباب الاجتماعية الكامنة وراء يأس جيل الطليعة من الحياة الغربية وشعورهم بعقم مجتمعاتهم وانحطاطها (١) .

(١) مرة أخرى ، كل العلماء الأميركيين في المؤتمر لاحظوا البعد السياسي – الاجتماعي في الظواهر الأدبية ، فهل تتعظ زمرة الكتاب « المحجبين » عندنا أم تصر على أن تظل ملكية أكثر من الملك ؟

وألقيت أبحاث كثيرة مركزة وعينية حول الأسلوبيات Stylisties ، والبنيوية Structuralism ، والسيمائية Semiotics ، والمستقبلية Futurism ، وقابلية الاستقبال Receptionalism وغير ذلك من النزعات والبدع التي لم تصل أصداؤها بعد إلى الوسط الثقافي العربي . كما حظي جيورجي لوكاتش بجلسة خاصة تحدث فيها كل من هيرمان Hermann من جامعة بودابست ولويز سوريا Lopez Soria من (ليما) عن منهج جورج لوكاتش وعلاقته بالأدب المقارن ، وتحدث كاراماشي E. Caramaschi من (فيرنز) عن (لوكاتش والواقعية الفرنسية) . وكانت هناك جلسات مناقشة خاصة بالآداب المختلفة الآسيوية الإفريقية ومنها الأدب الهندي والأدب الياباني والآداب الإفريقية والأدب العربي ، وكذلك بأدب أميركا اللاتينية .

الادب العربي في المؤتمر

كانت المشاركة العربية في المؤتمر محدودة كماً وكيفاً . وربما لأن المؤتمر الثامن للرابطة الدولية للأدب المقارن أتى على درجة كافية من الجدية لم تتح – في الأغلب – لمتنزهي المؤتمرات العربية فرصة تقديم طلعاتهم البهية وأشواقهم الشخصية بدائل لثمرات البحث والدرس . ومنذ زمن تخلينا عن السؤال عن مدى إسهام عرب هذا العصر في العلم أو الفكر أو الفلسفة ؟ ذلك أنه من نوع الأسئلة التي (إن تبد لكم تسؤكم) . وأصبح وكدنا أن نتساءل عن مدى تمثل الذهن العربي لثقافة العصر . ومع ذلك نحن نجيب على هذا السؤال بطريقة واحدة ونمط واحد وكان له جواباً لا يجوز الخروج عنه . اللهم فاشهد أنه إذا استمر الحال على هذا المنوال فسوف نصبح – ولعلنا أصبحنا وانتهى الأمر – مستوردين للدراسات المتعلقة بأدبنا وثقافتنا كما نستورد الدراسات المتعلقة بتاريخنا ومجتمعنا وجغرافيتنا – ناهيك عن مسائل العلم والتقنية . إن غياب البحث العلمي في جامعاتنا ومعاهدنا وضآلة مشاركتنا في المؤتمرات الثقافية غير الاحتفالية هما مؤشران خطيران ، وقد ظهر جلياً في مؤتمر بودابست (١) .

---

(١) سوف يتولى الزميل الدكتور جمال شحيد التعليق على الأدب العربي في المؤتمر وكذلك على السيمائية Semiotics .

الأدب العربي والسيمائية

د. جمال شحيد

أ ـ الأدب العربي :

خصص المؤتمر الثامن للرابطة الدولية للأدب المقارن (بودابست ١٢ - ١٧ آب ١٩٧٦) (١) حلقتين لمعالجة بعض قضايا الأدب العربي ، لا من زاوية التسجيلية وإنما من زاوية الانفتاح على الأدب العالمي ككل وبعض الآداب الأوروبية بشكل أخص .

---

(١) جرى إعداد هذا البحث بالتنسيق مع الدكتور حسام الخطيب ولذلك سوف أبدأ مباشرة من حيث انتهى من بحثه « قضايا الأدب المقارن في مؤتمره العالمي الثامن » .

• السيمائية la Sémiotique بالفرنسية و Semiotics بالانكليزية ، هي إحدى التنويعات على البنيوية Structuralism .

كان « فرديناند دي سوسور » أول من استخدم هذا المصطلح في عام (١٩١٦) مدشناً بذلك « علماً جديداً مكرساً لدراسة السيماء أو العلامة في مجتمع من المجتمعات . »

وتستعمل السيماءات أو العلامات موضوع الدراسة على السيماءات اللغوية والسيماءات غير اللغوية . وقد تابع (رولان بارت) و (سوسور) في دراساته ، مستقصياً السيماءات أو العلامات في أنماط السلوك الاجتماعي كالأزياء والطبخ والعمارة ، واعتبرها لغات أو مدونات Codes للاتصال . ومن أبرز العلماء الذين عملوا في حقل الدراسات السيمائية عالمة الأنثروبولوجيا الشهيرة مرغريت ميد .

نقترح ان تكون « السيمائية » ترجمة لكلمة Sémiotique الفرنسية ، وأما Semiotics فنترجم بـ « السيمائيات » .

ففي الحلقة الأولى ألقيت كلمة لمجدي يوسف (من جامعة بوكوم في ألمانيا الإتحادية) عن « نشأة وتطور الشكل الجمالي للمسرح في المجتمعات والآداب العربية » . ومما يسترعي الانتباه أن مجدي يوسف ركز تحليله على الصلة الوثيقة بين الشكل الجمالي للمسرح من جهة وبين التطور السياسي والاجتماعي . ولاحظ أن نشأة المسرح العربي كانت مرتبطة بأهداف استعمارية لا مباشرة من شأنها إبراز هذا الشكل الأدبي الجديد كأداة لتحبيب الغرب بفنونه وتطلعاته التجارية الاستعمارية . وقد أسهم عدد من المثقفين البورجوازيين في تجسيد هذه الأهداف إن بشكل واع أو غير واع . وبقي الشكل المسرحي شكلا دخيلا حتى خرج من يد تلك الفئة البورجوازية من المثقفين .

وألقى هادي بوراوي (من جامعة داونسفيو الكندية) دراسة عالجت « أخلاقية وجمالية الاستعارة المعكوسة في روايتي السقطة لألبير كامو والمنبوش لخير الدين » . وقد اتبع في بحثه هذا منهجاً بنيوياً أسلوبياً .

وفي الحلقة الثانية المخصصة للأدب العربي ألقيت أربع كلمات :

١ – أ. كودېلين (جامعة موسكو) : « مسائل التطور في الشعر العربي في الثلث الأول من القرن العشرين » . وتركز البحث على المسائل الشكلية والجمالية ، دون التعمق في البعد الاجتماعي والسياسي .

٢ – عائدة باميا (جامعة قسطنطينة) : « تداخل الثقافات الاوروبية والعربية في الأدب الجزائري المعاصر » ، وحللت الباحثة الفلسطينية تداخل العقلية العربية الشعبية في الأدب الجزائري الناطق بالفرنسية .

٣ – أندريه الباز (جامعة اوتاوا) : « ألبير كامو والأدب الجزائري الناطق بالفرنسية » . وركز في بحثه على رفض الأدب الجزائري اعتبار ألبير كامو من الكتاب الجزائريين لارتباطه المباشر أحياناً وغير المباشر أخرى بالمصالح الفرنسية الاستعمارية آنذاك .

٤ – جمال شحيد (جامعة دمشق) : « الرواية العربية المعاصرة : استمرارية أو لا استمرارية» . ودار البحث في هذا الموضوع حول المفهوم السياسي للتعبير الروائي القديم ، مما جعل هناك نوعين من الأدب الروائي : الشعبي الذي حافظ على استمراريته في الأوساط الشعبية وفي المقاهي ، والنخبوي الارستقراطي أو القريب من الارستقراطية الذي تميز بلغته الفصحى المنتقاة وبجمهوره الخاص ، مما خلق فجوة كبيرة بعد انهيار الارستقراطية العباسية . والتثاقف الذي تم في النهضة « الأولى » ما هو إلا صورة من تأثير الرواية الغربية في الرواية العربية الناشئة . إلا أن النهضة « الثانية » التي بدأت باستقلال

تدريجي البلدان العربية من المستعمر جعلت الرواية تأخذ شكلا متميزاً ظهر في بوتقة الواقع العربي الجديد ؛ مما حول التثاقف إلى ثقافة .

يجب الإضافة إلى هاتين الحلقتين البحث الذي قدمه حسام الخطيب (من جامعة دمشق) في الجلسة العمومية الاولى والذي عالج « علاقة الأدب العربي الحديث بالآداب الأوروبية » .

ومما يلاحظ أن المواضيع المطروحة في مجالات الأدب العربي بقيت محدودة ، لأن عدداً كبيراً منها عالج مسألة الصلة القائمة أو الممكنة بين الآداب الأوروبية ، لا سيما الفرنسية منها ، والأدب العربي الناطق بالفرنسية . ولكن العنصر الإيجابي في هذا المؤتمر هو محاولة ابتعاد الأدب المقارن الكلاسيكي عن المركزية الأوروبية ، مما أفسح المجال للاهتمام بالآداب الأفرو – آسيوية وآداب أمريكا اللاتينية . ومن المتوقع أن يزداد اهتمام المؤتمر القادم ، الذي سينعقد في مدينة « اينسبروك » النمساوية عام ١٩٧٩ ، بآداب العالم الثالث . ونأمل أن تكون مشاركة الأدب العربي أكبر في مجال الكم والكيف .

ب – السيمائية

بمناسبة انعقاد المؤتمر الثامن لجمعية الدولية للأدب المقارن ، أقام كل من فئة اللغويات والأدب ومعهد العلوم الأدبية التابع لأكاديمية العلوم في هنغاريا ولجنة العمل في السيمائية التابع أيضاً لأكاديمية العلوم في هنغاريا ، أقام ملتقى دولياً مصغراً يعالج « صلة السيمائية بالنوع والعمل الأدبيين .

وقدمت غالبية الدراسات باللغة الفرنسية . وندرج هنا جدولا بالمواضيع المقدمة ، محاولين في الختام إعطاء صورة عن هذا العلم الذي ما زال مجهولا في أوساطنا الأدبية .

« سيمائية النوع الأدبي » ، « سيمائية الأشكال الرئيسية في الأدب » ، « سيمائية العمل الأدبي » ، « الطريقة السردية في رواية لصموئيل بيكيت » ، « السيمائية الأدبية والأبحاث المتداخلة الاختصاصات » ، « النص واللغة في منظومة الثقافة » ، « الأدب المقارن والسيمائية الأدبية ونظرية الاتصال الثقافي » ، « الأسطورة الشعرية والأسطورة المنطقية » ، « السيمائيات واللغة المتعددة الأبعاد للأعمال » .

وعبر « ديتر جانيك » (جامعة ماينز) عن الصلة القائمة بين النظرية السيمائية والمدلولات الأدبية مميزاً بين :

١ – المستويات السيمائية الأساسية للكلام :

– مستوى التعبير .
– مستوى المضمون .
– البعد الاتصالي .

٢ – الأبعاد السيمائية للإشارة :

– مادية الإشارة .
– شكل الإشارة
– حجم الإشارة .

٣ –

	مستوى التعبير	البعد الإتصالي	مستوى المضمون
مادية	وضع مدونة المنطوق (١)	وضع المدونة الاتصالية (٣)	وضع المدونة الموضوعية (٢)
شكل	وضع مدونة شكل التعبير (٤)	وضع المدونة التفسيرية (٦)	وضع مدونة شكل المضمون (٥)
حجم	وضع مدونة الموضوع الجمالي للمنطوق (٧)	وضع مدونة القيم الجمالية (٩)	وضع مدونة الصفة الجمالية للتخيل (٨)

١ – وضع مدونة المنطوق :

أ – وضع مدونة الحالة الإتصالية (كالسرد القصصي ، والمأساة والأدب الغنائي) .
ب – وضع مدونة الأبعاد المنطوقية (كالكلام الشخصي والكلام اللاشخصي) .
ج – وضع مدونة العمل الاتصالي (كوجود متكلم واحد أو عدة متكلمين ، ومشهد أو عدة مشاهد الخ . . .) .
د – وضع المدونة لمستويات المنطوق (كمستوى واحد أو عدة مستويات متوازية ، وتحديد تسلسل المستويات . . .) .

هـ – وضع مدونة الوسائل اللغوية (كوجود لغة واحدة ، أو عدة مقاييس لكلام صادر عن لغة ما ، أو عدة لغات فردية) .

٢ – وضع المدونة الموضوعية :

أ – وضع مدونة الفاعلين (كالكائنات البشرية والحيوانات والكائنات الخيالية والأشياء الطبيعية ، والكائنات المشخصة . . .) .

ب – وضع مدونة الأعمال والحوادث .

ج – وضع مدونة ما يحيط بالفعل (المجالات الطبيعية والتجريبية والتاريخية والأسطورية والخيالية والوهمية . . .) .

د – وضع مدونة المحيط الثقافي (كالمحيط الديني والاقتصادي والسياسي والفلسفي والبيولوجي . . .) .

٣ – وضع المدونة الاتصالية :

أ – وضع مدونة للعلاقة القائمة في العمل الأدبي نفسه بين صاحب المنطوق وبين المرسل إليه (كأنماط التصورات الصريحة أو الضمنية التي يجريها كل من صاحب المنطوق والمرسل إليه) .

ب – وضع مدونة الاهتمام (كخلق ذروة الحبكة أو عدم خلقها ، وأنواع الحبكة ، والجذب أو النفور بواسطة الشكل والمضمون) .

ج – وضع مدونة مشاركة القارىء .

د – وضع مدونة ما بعد الاتصال (مناقشة صريحة لما يمكن انتظاره من القارىء) .

٤ – وضع مدونة شكل التعبير :

أ – وضع المدونة النثرية (الأنغام النثرية والشعرية) .

ب – وضع مدونة الشكل الأدبي (الأشكال الأدبية المعروفة ، قطع الصلة بهذه الأشكال ، تطوير الأشكال التقليدية . . .) .

ج – وضع المدونة لصيغ الكلام من تسجيل ووصف وقصص وبرهنة . . .
د – وضع المدونة لمستوى الإسلوب (كالأسلوب العالي ، المتوسط ، المنخفض ، وكذلك المستويات الاجتماعية – الثقافية) .
ه – وضع المدونة الأسلوبية (كالأسلوب المتحذلق ، الخطابي . . .) .
و – وضع مدونة الإلقاء (القوة ، الوضوح ، البساطة . . .) .
ز – وضع المدونة البلاغية (كل ما يمت إلى البلاغة الكلاسيكية بصلة) .

٥ – وضع مدونة شكل المضمون :

أ – وضع مدونة تسلسل الأفعال والأقوال .
ب – وضع مدونة وجهة النظر (مواقف صاحب المنطوق إزاء ما يتعلق به) .
ج – وضع مدونة كل ما يقطع .
د – وضع مدونة الآفاق الزمنية .
د – وضع مدونة الآفاق المكانية .
و – وضع مدونة الآفاق التأويلية .
ز – وضع مدونة الأشكال المدبرة (كالتتمة الزمنية . . .) .
ح – وضع مدونة الصلات الداخلية (كتقنية العنصر السائد المتكرر ، والتضاد والتوازي . . .) .

٦ – وضع المدونة التفسيرية :

أ – وضع مدونة الأماكن المتناظرة في القراءة (غلبة واحد منها على غيرها . . .) .
ب – وضع المدونة لمفتاح فك المدونة (كإرشاد القارىء صراحة أو تلميحاً إلى فهم طبيعة النص) .
ج – وضع مدونة التشابه (لا سيما إزاء الأبعاد الايديولوجية للنص) .

٧ – وضع مدونة الموضوع الجمالي للمنطوق :

أ – وضع مدونة الصفات النفسية والعقلية .
ب – وضع المدونة التعبيرية (كاللهجة المرحة ، الساخرة ، الحماسية . . .) .

٨ — وضع مدونة الصفة الجمالية للتخيل :

أ — وضع مدونة طرق التخيل (التخيل الواقعي ، المثالي ، الهجائي . . .) .
ب — وضع مدونة شكل المعنى (طابع نمطي ، رمزي ، مغلق . . .) .

٩ — وضع مدونة القيم الجمالية :

أ — وضع مدونة القيم الجمالية الصوت والنغم (كالموسيقى وتكرار الأصوات ، ودراسة القيم الوظيفية لهذه الوسائل) .
ب — وضع مدونة القيم الشعرية (كالمأساوي والضاحك والباكي والمرعب والمبتذل..).

° ° °

بالإضافة إلى ذلك انعقد أيضاً مؤتمران مصغران عن الأدب الناطق بالاسبانية ونظريات الترجمة ومشاكلها . ومن الملاحظ أن النظريات القديمة في الأدب المقارن التي كانت تعتمد فقط على التأثير والتأثر انقشعت تماماً من المؤتمر . لأن الأدب المقارن المعاصر يستند أساساً على القيم الموضوعية للأعمال الأدبية أن ظهر تأثيرها أو تأثرها التاريخي أم لم يظهر . والواقع أن الأيديولوجية التاريخية Historiuiste أصبحت قديمة في أوساط الأدب المقارن ، ولا يأخذ بها إلا من بقوا متشبثين بآراء بعض مؤسسي الأدب المقارن أمثال « بالدنسبيرجر » المتوفى عام ١٩٠٣ و « فان تيغم » و « محمد غنيمي هلال » عندنا وسواهم . وعندما أهمل الأدب المقارن هذه الأيديولوجية اتسعت آفاقه وخرج من حيز الآداب الأوروبية (النظرة الترجسية الفوقية) لينفتح على آداب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ويركز على إنسانية ومجتمعية الأدب .

إن انعقاد المؤتمر في بودابست ليس مستغرباً ، إذ إن الدراسات المقارنة الاولى ظهرت في هنغاريا بشكل واضح في أواخر القرن الماضي . فإن أول مجلة عنيت بالأدب المقارن ظهرت في هنغاريا عام ١٨٧٧ . وإن قارنا بين هذا الواقع وبين واقعنا نرى أن عدداً كبيراً من العاملين في تدريس الآداب عندنا لا يفقهون شيئاً عن هذا العلم . والحال أن كل الجامعات الأوروبية تحوي أقساماً في الأدب المقارن تمنح فيها شهادات الليسانس والماجستير والدكتوراه وقد حذا حذو هذه الجامعات عدد كبير من الجامعات الأفرو — آسيوية . فإلى متى تبقى كلياتنا الأدبية منطوية على نفسها وغارقة في حلم نرجسي عقيم ؟

اديث سيتويل ومؤثراتها في شعر السياب

د. نذير العظمة

تعد « اديث سيتويل Edith sitwell (1887 - 1964) من أبرز الشعراء الانجليز في النصف الأول من القرن العشرين ، ويقترن اسمها بجدارة بأسماء كبيرة في تاريخ الشعر الإنجليزي مثل ت. س. اليوت وأودن ودلان توماس .

تنتمي الشاعرة سيتويل إلى أسرة اشتهرت بمواهبها وعطاءاتها الفنية في الشعر . هي وأخواها « اوزبرت » وساشفريل كانت من أكثر الشعراء تردداً وشهرة على السنة القراء والنقاد في الفترة الحديثة .

وتهم الشاعرة سيتويل القراء العرب والمعنيين منهم بالدراسات الشعرية الحديثة خاصة لأنها كانت من أبرز الشعراء الذين أثروا وساهموا في تكوين شاعرية واحدة من ابرز شعراء المدرسة الجديدة في الشعر العربي الحديث والمعاصر هو بدر شاكر السياب .

لذا يبدو أنه من المفيد جداً تقديمها وتقديم بعض من قصائدها إلى قراء العربية وخاصة التي تبدو ذات أهمية في فهم نتاج الشاعر الراحل وتقديره حق قدره .

يمتاز اسلوب الشاعرة الانجليزية بالخصائص التالية :

أ – انها ترمي إلى إيصال إحساسها وخبرتها الشعريين لا وصفهما .

ب – تتجنب الصور الشعرية المستهلكة والإستعارات المكرورة .

ج – تعطي أهمية بالغة للموسيقى الشعرية في البعدين الأفقي والعمودي . إن موسيقى الصياغةوالتعبير «المنتظم»فيرأيهاتساهمفي خلق إيقاع جديدعلىإيقاع البحور الشعرية .

إن تنوع القافية وتعدد أنساقها المتجانسة أو المتخالفة في الإيقاع والصوت وامتداد الكلمات أو قصرها ، كل هذه تلعب دوراً مشاركاً في تشكيل الصورة الموسيقية الكلية(١). لذا نراها تسكب تعبيرها الشعري في صيغ موسيقية مدهشة متنوعة ذات ايقاعات حديثة راقصة .

فهي تستفيد من إيقاعات النظم في توافق الكلمات وتضادها معنى ومبنى في ايحاءاتها وأصواتها كما تستفيد من علاقات التناغم والتنافر بين كلمة وكلمة وتبدي مهارة فائقة في استخدام إمتدادات الكلمات الصوتية ونهاياتها لتخلق موسيقى شعرية جديدة ومدهشة . فتكثر مثلا من استخدام الترصيع في شعرها أو التقفية الداخلية في مصطلح الشعر الإنجليزي، وتفتح الأبيات بعضها على بعض رغم التقفية ، فيجري إيقاع صوتي داخلي في أبيات القصيدة ككل لايتجزأ مما دعاها إلى توسيع قاموسها الشعري فتنوع واغتنى وتميز عن قاموس الشعراء الذين سبقوها .

وقد تجلى اهتمامها هذا بالتقنية الشعرية في الذروة خاصة في مراحلها الشعرية الأولى كما في قصائدها « الطعم » و« ابنة ملك الصين » و « السير بعل زبوب » وانتاجات أخرى .

« والسير بعل زبوب » يوازي ابليس في الثقافة الإسلامية تصور تصوراً بارعاً بعل زبوب في العالم الأسفل في إطار ساخر . وتستخدم الشاعرة الصورة السمعية والبصرية والذوقية شأن السرياليين للنفاذ إلى نفس القارىء فتستولي عليه باللذة والدهشة . تقنيتها الشعرية جديدة ، عباراتها وسكبها مفاجىء ، وإيقاعها يشبه الفالس المترنح .

فموسيقى الكلمات والنظم تلعب دوراً رئيسياً في إيصال خبرتها الشعرية المتميزة إلى القارىء .

وقد تعتمد على لازمة تكررها في كل مقطع من مقاطع القصيدة كما في « لايزال المطر يسقط » أو التكرار بالإستدارة كقصيدة « ابنة ملك الصين » إن من يدرس نسق النظم في شعر السياب يتبين الغنى الموسيقي الذي تنطوي عليه قصائده الحرة والبنية الإيقاعية القوية التي تقدم على ثلاثة مبادىء عامة . أولا : توزيع متوازن ومنسجم لمبدأ التفعيلة . ثانياً : نظام التقفية

المتنوعة مبتكر يتجنب التكرار والسهولة . ثالثاً : نسق جديد من النظم يقوم على ترابط الشكل والمضمون وتفاعلهما مع الحياة الحية والحركة الراهنة لأحداث الحاضر .

وأخيراً نرى في قصائده ما رأيناه في شعر أديث من فتح الأبيات بعضها على بعض ، رغم فواصل التقفية ، ثم التزام لازمة في القصيدة تتكرر وتلحم البنية الصوتية ككل للقصيدة .

كل هذا يتجلى في قصيدته « أنشودة المطر » وغيرها من القصائد التي لنا عودة اليها فيما بعد.

أضف إلى هذا أن السياب لم ينظم شعراً منثوراً ، ولم يحتفل احتفال معاصريه بالقصيدة النثرية وظل محافظاً على خط الشعر الحر في الإيقاع في حركة التجديد المعاصرة والحديثة. هذا الاهتمام البالغ بالبنية الصوتية والإيقاعية للقصيدة الحرة يؤكد لنا اهتمام السياب وتأثره بآراء أديث سيتويل في هذا الاتجاه وممارستها بشكل فعلي في كثير من قصائده .

مهما يكن ، فإن شعر سيتويل على مافيه من مضامين غنية هو كالشعر العربي الكلاسيكي تفقده الترجمة أهم عناصره كالموسيقى والإيقاع .

أما إنتاجاتها المتأخرة فإنها تتميز بالعمق الفكري والتأملي وسطوع الرؤيا ودرامية الإيقاع الشعري ، فمحصول الترجمة منها أكثر غنى وأقل خسارة (٢) .

ليس الإهتمام بالتقنية الشعرية هو فتح الشاعرة سيتويل الاوحد ، فهي من حيث الإطار الحركي والاتجاه النفسي من السابقين للحركة السريالية أو أنها كانت سريالية قبل السرياليين خاصة في مرحلتها الشعرية المبكرة .

على حين أن الشاعر العراقي يشاركها هذا الاهتمام بالتقنية ، ولكنه يرتبط برؤيا أكثر ثورية للحاضر والمستقبل ، لذا نراه الصق واكثر انتماء للواقعية الحديثة وأبعد ما يكون عن السريالية رؤيا ونسق شعر واسلوب حياة .

وإذا طبعت الإهتمامات السريالية اسلوب سيتويل المبكر بالهشاشة في المرحلة المبكرة حتى وصفها أحد النقاد المعاصرين بأنها « الصانعة للكون من الورق النشاف ، بهلوانة تسلي نفسها في عالم حيث العشب حاد ، والنار مخملية ، وحيث يتعلق المطر شمعدانات خشبية ، حيث الريح المصرصرة ، والبحار المشطة والعواصف المزوقة هي بالتساوي آلية » (٣) . فإن إهتمامات السياب انصبت على الاختبار والتجربة والتصدي لحقائق الأحداث الجارية والممارسة الثورية مما خلف في شعره صلابة وقوة وديناميه واقعية متحركة ومقاييس جمالية جديدة على الشعر العربي .

إلا أن اهتمام سيتويل المبكر بآلية التعبير السريالي الذي قرن اسمها وانتاجها بالحركة السريالية ، ما عتم بعد ان اطمأنت إلى اسلوبها وسيطرتها على اللغة الشعرية أن أفسح المجال أمام تعميق المضامين والخبرات الانسانية في شعرها والمحتوى الحركي الحي الذي أخرج شعرها من لعبة الشكل إلى لعبة الحياة حيث يلتقي معها شاعرنا العراقي وينفعل باتجاهها الشعري شكلاً ومضامين .

لقد دوى صوت « سيتويل » أخاذاً في الحرب الكونية والنكبات والحيف الإجتماعي . إنه يخرج من أعماق إنسانية يهمها مصير الإنسانية .

فقد تبين لسيتويل شاعرة العبث الصوري والإيقاعي والساحرة الطائرة في عالم الحلم والوهم على ايقاعات راقصة ، أن البراءة والطفولة قد دمرتا ، دمرهما الإنسان بعقله وقلبه اللذين استعمرتهما الشهوة وسد عليهما الطمع منافذ الضوء والحياة .

إن غارات ألمانيا النازية المدمرة ليلاً نهاراً على لندن أثناء الحرب الكونية الثانية ، وإسقاط القنابل الذرية على هيروشيما والجزر اليابانية في خاتمتها ، والإستغلال البشع للناس البسطاء والفقراء ، عمق وعيها الإنساني واستدعى فيها المسؤولية الأخلاقية .

لذا نرى صور الصلب والقتل والقيامة تحتل المكان الأول في قصائدها الشعرية ومعاناتها في مرحلة النضج : قابيل مازال يذبح هابيل ، ويهوذا يسلم المسيح لأعدائه ، وحلم العازر في النهوض والقيامة من الموت تخنقه مظلات القنابل الذرية وشره الإنسان ما يزال دودة ناخرة في الرأس والقلب .

لقد تبخر أمل الإنسانية في القيام من الموت في هب الحرب وقتامها وما يزال الإنسان على الصليب بخاصرته الجريحة وكفيه المرصعتين بمسامير الطغيان والزمن .

كل هذه التضمينات والصور والاشارات الدينية والأدبية والأسطورية تزدحم في قصائد الشاعرة في مرحلة النضج .

وبهذا تميزت سيتويل بالتزامها الديني والأخلاقي حيال القضايا الأنسانية ، ولكن نبرة التشاؤم سيطرت على روحها وشعرها في هذه المرحلة . وهي مثل ت. س. اليوت ترى أنه لاأمل للإنسانيةإلا بالعودة إلى يسوع ابن الإنسانالمسيح المصلوب لكنها لا تلتزم فلسفة كنسية معينة .

إن رؤياها الشعرية دينية أخلاقية ذات مضمون إنساني لاغيبي ، تتلبس صوراً درامية ومأساوية وتتشح بالرماد والتشاؤم .

فاذا يجتذب بدر شاكر السياب في الشاعرة سيتويل ككل ؟ إنه شاعر ثوري ملتزم وهي شاعرة متدينة متأملة . هي تنزع إلى السريالية وما يرافقها من آلية التعبير ، وهي توغل في أبعاد الذات والإنسان ، وهو ينزع إلى رصد الإنسان كمحرك للفعل الثوري والإجتماعي ، والشعر عنده أداة لصد الشر وانتزاعه من البشرية لاصوت مخنوق لاحتجاج يائس . وهو من الواقعيين الحديثين فلسفة وأسلوباً . الشكل يتبع المضمون وينبثق عنه . فهو إذن أبعد ما يكون عن آلية التعبير التي عهدناها في نتاج السرياليين .

الواقع أن السياب أعجب باديث سيتويل اعجاباً شديداً فترجم لها بعضاً من شعرها ولكنه على مايبدو كان أكثر تأثراً بسيتويل صاحبة « مازال المطر يسقط » و « أغنية شارع » و « لا لاباي » وقصائدها الصارخة بالاحتجاجات ضد الاسقاطات الذرية على الجزر اليابانية وكوارثها . هذه الاحتجاجات إنبثقت من إحساس الشاعرة الأخلاقي والانساني لكنها تلفحت بضباب من الكآبة والتشاؤم والحزن يخرج فيها صوت خافض ضعيف الأمل في خلاص البشرية وإنقاذها من الدمار بيد الإنسان نفسه.

وهذا هو محل اعجاب الشاعر العراقي بها حتى أنه فضلها على ت. س. اليوت مع أنها من حيث منحاها الشعري العام لاتتخطى معالم إتجاهه ، فهي مثله تعتمد على الرمز والأسطورة ومقابلات الأضداد والحوار والإشارات الدينية والأدبية . فهي إذن لا تختلف في أسلوبها عن الاتجاه الاليوتي العام الذي رسخ بحق السمات البارزة للقصيدة الحديثة (٤) ، والذي بقي أثره واضحاً في قصائد السياب التموزية ، رغم تأكيده على تعلقه الروحي بالشاعرة الإنجليزية .

كانت قصيدة انشودة المطر منعطفاً هاماً في انتاج السياب (١٩٥٤) . لقد ساهمت هذه القصيدة في ترسيخ قدم الشاعر الشاب في عالم الشعر ورسمت معالم القصيدة الحديثة وثبت مكانتها لزمن طويل . كثيراً ما دعي السياب بشاعر المطر وقد ظل هذا اللقب عالقاً به إلى مابعد وفاته .

لهذه القصيدة مواز في شعر اديث سيتويل بعنوان « ما يزال المطر يسقط » أو Still Falls The Rain (١٩٤٠) . إن نظرة فاحصة على كلتا القصيدتين تكشف لنا عن مشابهات صارخة في المضمون والشكل ، في الرؤيا والرمز ، في التركيب والصور والإيقاع ، حتى ليخيل إلينا أن كلتا القصيدتين قد ولدتا من خيال أو رحم واحد . انهما توأمان ولكنهما يمتلكان شخصتين متمايزتين .

طبعاً إن التأثر قائم ، لكن السياب يمتشق رؤياه الشعرية من مشكلات بيئته وعصره ، والمؤثرات الشعرية تأتي لتخدم هذه المعاناة وهذه الرؤيا في بيئة وإطار معينين (٥) .

كما أن « قصيدة المسيح بعد الصلب » للسياب ليست غريبة على صور ورموز الشاعرة في القصيدة المذكورة إياها و « أغنية شارع » وغيرهما من القصائد لشاعرةالتشاؤم والحزن .

إلا أن السياب أكثر إيماناً بالحياة وأقل تشاؤماً وحزناً . فالحياة في مطر السياب ومسيحه أقوى من الموت ، فالمسيح في شعره تموز لاتخطئه القيامة ، إلا أن التشاؤم يطبق على صوت الشاعر ويصبح علامة بارزة في قصائده التموزية المتأخرة « كسربروس في بابل » و « مدينة السندباد » و « مدينة بلا مطر » .

وقد ترجمت قصائد بعينها للشاعرة فيما يلي لاعتقادي بأنها ذات تأثير مباشر على بعض قصائدالسياب ، ناهيك عن المؤثرات تتعدى هذه القصائد إلى منحى الشاعر العام وموقفه الانساني.

إن قصائد سيتويل الثلاث ضد القاء القنابل الذرية على هيروشيما لها أهمية مماثلة ، وهي جديرة بالإهتمام لنفس الأسباب . مهما يكن فإن تقديم الشاعرة سيتويل إلى قراء العربية أمر ضروري لا لفهم بعض انتاج الشاعر العراقي حق فهمها فحسب بل لإلقاء مزيد من الضوء على العلاقات والمؤثرات الأجنبية على حركة الشعر الحديث من زاوية الدراسات المقارنة .

ويبدو فهم هذه الحركة ناقصاً ومشوهاً عندما تعزل عن تفاعلاتها مع حركة الشعر العالمي . هناك مجموعة من المؤثرات لابد من حصرها ودراستها اذا أردنا خدمة أدبنا وفكرنا في الفترة الحديثة . وهذه المؤثرات لا تقتصر على الشعر فحسب بل تتعداه أو تسبقه إلى المسرح والقصة والرواية ، ونؤكد على الشعر هنا لأنه موضوع هذه المقدمة .

الحواشي

1 — The Oxford Companion of English Literature, Sir Paul Harvey, (Oxford, 1958) P. 728 .

٢ ـــ انظر للتوسع مقدمة الشاعرة الكاملة لديوانها :

2 — Edith Sitwell, Collected Poems, (N. Y. 1954) PP. XV XI IX .

3 — Selden Romon, New Anthology of Modern Poetry, (N. Y., 1954) P. 468 .

٤ ـــ محمود العبطة المحامي ، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية في العراق بغداد ١٩٥٥ . ص ٨٣ .

للتوسع في تأثير سيتويل على السياب انظر رسالتنا للدكتوراه :

5 — Nazeer EL - Azma, Free Verse In Modern Arabic Literature, (Indiana, plog) pp. 164 - 178

انظر ترجمتنا للقصائد فيما يلي من الصفحات

للتوسع في اثر ت.س اليوت على الحركة الشعريـة الحديثة انظر دراستنا بالانجليزية :

7 — Nazeer EL - Azma , « The Tammùzi Movment and the Influence T.S. Eliot on Badr shakir AL-Sayyab» Journal of the American Briental Society, Vol. 88, N. 4. oct,. Dec. 1968, PP. 671 - 678 .

مقتطفات من «جنوناصول»

نصف جوقة ٢ من نساء حبشيات :

يا كروم العالم
ايتها الجداول العظيمة من الضوء التي تسقي العالم كله
نادي الفجر
وفيضي كالموسيقى في عروقنا ، واجلبي الحياة
للذين لم يولدوا بعد . يا ينابيـع الضوء الفتي وأنها ره
انهمري وارقدي
كـلام على أوجه العميان المتطلعة إلى فوق .
لأن كل جراح واجنحة الظلمة الواسعة
تضرمنا لهباً ، فيا أم العالم
إني أقف بيدين مرتفعتين صوب النهار الفتي .

نصف جوقة II :

إن أجنحة الشمس العريضة سودت اجسادنا كالفحم
بأجفان مثل السيف القاطع
وشفاه كلهب الورود أو اللبان
بنينا نهاراً بقبلتنا الخالدة .
نحمل اليكم وروداً بعضها شاحب بدموع لم تسكب بعد ،
شهية باصداء الفجر
ومعطرة بالضوء أو لب الورود
وصفراء اصفرار شعر أياخوس
لقد كبرت في أبهاء قصر الشمس
وسوف تلمس أجفان القمر
بالنعاس ، وتملأ بالموسيقى الريح الباردة .

نصف جوقة I :

أواه إننا سودا وات لأن الحر قبل
شفاهنا ، هذه العناقيد المثقلة ، وطبع قبلة
على اجفان كحجر الجنوب
من حيث ينقط الضوء لبانا
وحملنا اليكم وروداً أكواماً من الفضة
ملأى بفقاعات مبهرة من أجل النحل .

نصف جوقة II :

جلسنا بالقرب من الجداول وبكينا

لأننا سوداوات تحت قبلة الشمس الحارة
كوكب الشمس ترك خيمته وقبل نهودنا
حتى صارت أحلى من العناقيد المبرعمة .
وبرز الفجر كتفة لأجفاننا
وأقبلت هي عندئذ ، موسيقى الجو
فاندثرت كل العوالم كقطرة ندى .

نصف جوقة I :

نحن أبهاء الفجر المعطرة
نحن كروم الشمس المزهرة
التي تنبثق موسيقى تمجد الرب
وأوتار اللوبنا كوسيقى الشمس
تنفجر أصداء عبر بهاء الأرض
والزمان قطرة من لهب على شعرنا
تسفح وتتبخر ، أصرخ من الشفاه والعروق —
ايها الضوء املأني ، أيها الضوء اجتحني ، الضوء هو الحياة .
« يدخل صول »

جوقة II :

سمعت صراخاً مر خلال النهار
أنهار عريضة مشطتها رياح كثيرة
كان لها ذلك الصوت — ولكنها عادت فاتت
وسمعت خطى القيامة طوال الليل .

صول :

لماذا ذبحتم كوكب الشمس ؟ لقد كان أخي
إنه يقتل الذي يحب . هكذا يفعل الأشقاء .

جوقة ٢ :

للشمس أقدام ذهبية تسحق عناقيدنا
ولكن كل أعناب الفرح نضجت بسرعة

صول :

ليس الجسد غير قطرة ندى ، تسقط كأمطار الصيف
أقبلت كشمس ملتهبة لتجفف حياتي ،
لقد قبلتني ، وصهرت عروقي
« تدخل عطاره أم صول »

عطاره :

انظر إلى محطمه على دولاب الضوء ؛
خطى أقدامي خطوات قيامة عمياء .

جوقة :

يدور جسمك كأنما عصفت به ريح خفية
إنبعثت من جهنم . ماهذا ؟ !

عطاره :

انه مذبوح بيدي أخيه عينه

الجوقة :

شفاهك حمراء لامن لسع الثمر

عطاره :

قبلت ولدي سوف تذبل شفاهي الآن

الجوقة :

كالأعشاب إنك مسربلة بالاضطراب

عطاره :

الجنون هو امي أنا التي كان وجهها الضوء
هكذا أزفر انفاسي من وهاد الحياة ،
حتى تتفطر السماء رماداً وتموت .

الجوقة :

ايتها الملكة ، أيها العمر الطاعن إنك واضحة وجافة كالظهيرة
لقد جمع وجهك الظلمة من السماء .

عطاره :

دمروا السماوات ، واختموا عيني بالظلام .
أواه إن الفراغ يتخللني باستمرار ، إنهم يهزون فتقوضي
كان لي مقلتان وقد اعتهما
كان لي ثديان لأغذي العالم ولكنها قطعتهما
كان هذان طفلي ، توأمان ، شروش الحياة في
ولكنها مزقت شروشي فهمت عبر الفضاء .

صول :

بل ، لم يبق شيء الآن غير الصمت .
علت صرخة فتصدعت خمة العالم
وامتلأت عروقي بالصمت لا الدم
أقبلت ، أمي ، وطعنت عروقي بالحب
أبابا كبرت في دمي ، قتلت أخي .

عطاره :

كان عليك أن تطعن رحمي ، صول ، ياولدي صول

صول :

أواه ذلك جسدي المتعب لربما يجد النوم
مرة أخرى في رحمك المظلم يا أمي

عطاره :

الإرض سكرانه بنواحي ،
والليل يجتاح عروقي ويغيض في الداخل
صار وجهي أعمى بلا ملامح كالسماء .
تمنيت لو أن الزمن قطرة ندى تتبخر ،
والحياة حجاب يمزقه كره ألرب
تمنيت لو أن هذا الطين ، هذا البيت الحزين اللذي أسكنه
يتصدع كالأرض ، يتمزق كالمطر
لساني يتحول إلى رماد ، ليتني أبكي
عندما مات ذبلت أجفاني وحدها .

الجوقة :

كلا إنك مجللة بالدمع كنهر حزين

عطاره :

أيها الموت الثري ، انني أصرخ من الشفاه والعروق
اقبل إلى ثديي لربما منحتك رضعه .
كان لي طفلا ن يتعلقان على صدري —
لكن آه لن يحتاجا حليب ثديي الآن —
سيذبل ثدياي من أجل شهوتي لهم

أماسا :

كلا اجلسي قليلا واستدفئي في الشمس ؛

أيدينا الذابلة سوف تجمد سريعاً .
حملت رجالا أيضاً وحملت الطاعنين بالسن والمتوجين بالشيب
الرجال الشيب والجائعون تلفظوا بكلمة واحدة « الحرب » —
وقصفوا قامات أطفالي ناضبة من الدم
وخبأوهم في نفق كيلا أقبلهم .
إننا هرمان للغاية فيجب أن نزول
طاعنات حتى الموت ، ضعيفات حتى عن الزحف إلى القبر ،
نحن امرأتان فقيرتان مسنتان فالرجال الأقوياء والشباب
احتلوا كل مساحة القبر وتركنا نحن !

عطاره :

الشفاه التي قبلت أطفالي تحولت إلى رماد
ولكن أيها الرب ما يزال لي صلاة واحدة ، صلاة واحدة فقط !
اختم عينيها حتى لا تبكي أبداً
اختم لسانها على يوم الحساب
اختم الأرض فلا تتمكن أبداً من الزحف
لتواري وجهها عنك في ظلام القبر
اختم صدرها كيلا تغذي
هؤلاء الأطفال في رحمها ، ديدان القبر .

صول :

اسحق نبض الزمن أيها الرب القوي
نبض الشباب عروق الحب والبغض ،
حتى أتمكن من سماع صراخ روحها

بهذه الشفاه الحمراء كجهنم ، لقد احترقت العالم .
الضوء ميت . لقد أطفأت الضوء
بشعرها الطويل الأسود الذي يتلوى أو يتضور
كنهر جهنم مهسهساً ومعداً
أواه إنها شاحبة كثيراً
ابيض وجهها من رماد الدهور « أيون »
طاحون الشهوة تحيل الأشياء إلى غبار
وسوف أنخل رمادها كصفوة بيضاء
من براكين كرهي . نظرت إلي
فسالت عظامي وانطرح الع[illegible]

عطاره :

منكسر جسدي كشبح الليل
أنا أعطيت هذه الأضواء وهي التي أعشي

الجوقة :

أوتار قلوبنا كانت موسيقى الشموس
عندما يقبل شبابها منتعشاً من البحار العميقة
كنا نحن أبهاء الفجر المعطرة .
حدائق البليادس المغرية جداولنا الصافية
عندما تنضج كل أعناب الصيف من أجل الفرح
كانت أجفاننا حجر الجنوب
ينقط الضوء الذهبي هناك كاللبان
لقد عصف الجنون بنا ريحاً قوياً
قصور الضوء انقلبت قاعاً على سقف

والأقواس القزحية تنطرح محطمة وأخرس الرماد
قيثاراتها العظيمة الحبل بموسيقى ملتهبة
وأفكارنا هذه الخيول الذهبية أطلق سراحها
فأخذت تعدو في مروج النهار الذهبية
فاستولى عليها الجنون وامتص عزمها
كما يمتص الصيف كبرياء أقوى الأنهار .
لقد بنينا بقبلتنا الخالدة عوالم جديدة
ولكن الجنون كالزمن اكتسح بسرعة عوالمنا
وعندما تكلمنا الفضاء كله انفطر وردة
حتى أقبل الجنون كذبول الشتاء ،
ولم يكن الزمن غير نبضة قلب لآخر
حتى ختم الجنون نبض قلب العالم .
وتنفجر تارة الآن بصوت أجش
إن أضخم أسوار العالم تتدحرج وتنهار
قوضوا السماوات كغطاء من كيس الخيش
ينتشر على وجوهنا المختومة بالليل
اعتصروا نبع الفجر من سمائنا المحطمة
فإن نسيج الهواء قد تمزق
العالم ميت . لن يكون ضوء بعد الآن
قوضوا السماء كغطاء كيس من الخيش
امحقوا نبض الزمن . لقد كان قلبي ! !

المجموعة الكاملة ص ١٨٥ – ١٩١

اياخوس « Icchaus» ديونيسيوس أو باخوس إله الخمر والكروم والخصب .

بليادس « Pleiades » نبات أطلس السبع اللواتي بعد موتهن أصبحن نجوم الثريا وتقترن بالبليادس معاني الخصب لأمطار الربيع والبذار والعواصف أوان الخريف .

انظر **The oxford companion p. 625.**

ما يزال المطر يسقط

الغارات على (لندن) ١٩٤٠ ليلاً وفجراً

ما يزال المطر يسقط
مظلماً كعالم الإنسان ؛ قاتماً كضياعنا
أعمى كألف وتسع مائة وأربعين مسماراً
فوق الصليب .
ما يزال المطر يسقط
بصوت كنبض القلب الذي تحول
إلى ضربة مطرقة

على حقل الفخار (المقبرة) . ووقع القدم المستخفة
على القبر :
ما يزال المطر يسقط
في حقل الدم حيث الأماني البسيطة تلد
والدماغ الإنساني يغذي شرهه — تلك الدودة في جبهة قابيل
ما يزال المطر يسقط
على أقدام إنسان معذب علق على الصليب .
مسيح كل نهار — كل ليلة — مسامير هناك
تسبغ الرحمة علينا

على داوود والعازر ؛
تحت المطر الجرح والذهب هما واحد .
ما يزال المطر يسقط
ما يزال الدم يسقط من خاصرة مجرحة لإنسان معذب
يحمل في قلبه الجراح كلها ، جراح الضوء الذي يتلاشى
الشرارة الأخيرة الباهتة
في القلب الذي يقتل نفسه ، جراح الظلام
الغبي البائس
جراح الدب المحاصر
الدب الأعمى الباكي الذي يجلده المروضون
على جسده الذي بلا عون ... دموع أرنبة في الفخ
ما يزال المطر يسقط –
عندئذ ، أوّاه ، سأقفز إلى إلهي ؛ الذي يشدني إلى الأسفل
انظر انظر حيث دم المسيح يجري في السماوات :
إنه يفيض من الجبهة التي سمرناها على الشجرة
حتى القلب المنازع الظامىء
الذي يقبض على نار العالم ملطخاً معتماً بالألم
كتاج من الغار لقيصر
عندئذ يصرخ صوت الرجل الذي كقلب الإنسان
يوماً ما كان طفلاً قد ولد بين الوحوش
ما أزال أحبه ، ما أزال أسكب ضوئي البريء ، دمي
لأجلك .

المجموعة .. ص 265 — Editl pp. 266

أغنية شارع

أحب فؤادي ساعة ، أحب عظامي يوماً
فالهيكل العظمي يبتسم على الأقل ، لأنه مفعم بالنخاع
بينما قلوب الفتيان هي كنوز سوداء للموت ،
والصيف وحيد .
طمئن الشعاع الوحيد والشمس في حزنها
أقبل كالليل ، فالشمس مريعة كالحقيقة
والضوء المنازع يضيء فقط جوع الهيكل العظمي للسلام
الذي يكمن تحت الجسد كوردة صيف .
أقبل من خلال ظلمة الموت ، كما أقبلت مرة
من خلال أغصان الشباب كباب مزهر
يقود إلى الفردوس بعيداً عن الشارع – أنت
أيتها المدينة التي لم تولد في رؤيا الذين لا دار لهم
يا ليل الفقراء .
إنك تسير في طريق المدينة حيث ظل الإنسان المتوعد
أحمر الجوانب من شمس قابيل التي تتخذ شكلا متحولا –
بهياً كالهيكل العظمي رابضاً كالنمر
بحكمة القرون المعمرة واستعداد القرود .
النبض الذي يدق في القلب تحول إلى مطرقة
يسمع صداها في حقل الفخار (المقبرة) حيث
يبنون عالماً جديداً من عظامنا ومن روث البهائم والعربدة –

ولكن أنت سلامي وليلي
ليل الإدراك المقدس وليل الراحة والظلمة المواسية .
حيث كل الناس متساوون – المستقيمون والخاطئون
الأغنياء والفقراء لم يعودوا أمماً منفصلا –
إنهم إخوة في الليل – .
هذه هي الأغنية التي سمعتها ، ولكن العظام صامتة !
من يدري إذا كان الصوت صوت ضوء يتنازع
نداء قيصر يفرش قلبه ، صوت الحجر
أو العبء الساقط عن كتف الأطلس .

المجموعة .. Editil. p. 271

د. نذير العظمة
جامعة بورتلاند – الولايات المتحدة

★ ★ ★

الحب في شعر عمر أبي ريشة

محمود منقذ الهاشمي

إن أعظم وادق ماخلقناه هو الحب . ولذلك فإن العملية التي تجرده من معناه هي عملية تنتزع من الانسان انسانيته ، وترجع بالحياة الى مستوى اقرب مايكون الى الحيوان الذي يجد الحياة ظاهرة لامعنى لها سوى الدافع البيولوجي .

جوزيف وودكرتش

ينزع الفلاسفة المعاصرون إلى اعتبار الحب قيمة رابعة تضاف إلى قيم الحق والخير والجمال ، أو إلى أنه قيمة القيم ، لأن هذه القيم الثلاث إنما هي في حقيقتها حب الحق وحب الخير وحب الجمال . والشعر من الجمال ، أوثق الأشياء صلة بالحب ، لأن الحب بألوانه المختلفة ، وأحواله المتعددة ، أهم مصدر من مصادر وحيه وأثراها .

والشاعر عمر أبو ريشة يزعم أن الحب هو الذي أحدث ذلك المنقلب في حياته ، وأحاله شاعراً بعد أن كان مقدراً له أن يكون كيميائياً . وهو يعني بالحب ذلك العشق الذي يكون بين الرجل والمرأة ، وهو الاستخدام الذي ستعنيه هذه الدراسة .

روى لي عمر ، ونحن ساهران معاً في مطعم دمشقي ، قصة حبه الأول ، حين كان في العشرين من عمره يدرس في لندن فأحب ملكة جمال مانشستر للقطن ، وأحبته ، وتعاهدا

على الزواج ، ثم سافر عمر إلى الوطن ليستأذن أمه في زواجها ، وعاد إلى لندن ليحمل إلى حبيبته بشرى رضاء الأم ، ففوجىء أن المرض قد صرعها ، وعجل بموت أمله في السعادة المنشودة . فأخذ يبكيها ويرثيها بقصائد مختلفة ، أقبل بها على مملكة الشعر حزين القلب مضطرب الخيال .

لسنا ندري إن كانت هذه القصة خيالية فهي تعبر عن حالة نفسية للشاعر ،أو أنها صادقة فتعبر عن حقيقة تاريخية ؛ ففي كلتا الحالتين ليس ما يهمنا منها سوى أن تكون بداءة توحي لنا ببعض الأسئلة التي ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنها : أين الحب في شعر عمر أبي ريشة ؟ ما طبيعته ؟ وما أسبابه ، وما هي منزلته ؟ وما أثره في شعره ؟

إن خصوصية التجربة هي همنا . فمن نأى عنها نأى عن النقد ، كما حدث لأحد النقاد حين حاول أن يدرس قصائد الحب عند نزار قباني (١) ، فإذا به لا يضيف إلى عملية نثر بعض الأبيات غير تقديم الأمثلة من شعر نزار على ما صح أو بطل من قضايا الحب من حيث هو دلالة عامة . وإنني قد سبق لي أن وضحت في إحدى دراساتي أن « وظيفة الناقد هي أن ينتقل من العموم إلى الخصوص وأن ينفذ إلى صميم التجربة الأدبية ، فيعيشها ويعبر عنها تعبير الفنان المتذوق واسع المعرفة . » (٢) .

فمن الأمور العامة في الحب أن العاشقين يريدان أن ينزويا عن العالم هرباً من العوائق – العذال . فهما يركنان إلى العتمة ويفزعان من النور . ومن الأمثال الشعبية في تونس : « بالستّر تدوم العشرة » (٣) . ولذلك فإن الليل ، لا لوحيه وجوه وحدهما ، بل وقبل أي شيء ، لإخفائه العشاق تحت جنح ظلامه ، أثير لديهم . أما قالت ولادة بنت المستكفي لابن زيدون :

ترقب إذا جن الظلام زيارتي فإني رأيت الليل أكتم للسر
وبي منك ما لو كان بالبدر لم يَنِر وبالليل لم يظلم وبالنجم لم يسر (٤)

ويغدو الليل عند عمر أبي ريشة رمزاً لـ « السر » ، والفجر رمزاً لـ « العلانية » كما تعبر عن ذلك قصيدته « ليأت الفجر » :

مساء الخير . كاد الليل – يسحب ستره عنا !
وما زلنا نهز الشوق – إن أغفى أو استأنى !
فلا أكبادنا تروى ولا أقداحنا تفنى ..
ولكن . . طالما حفنا من العذال ما حفنا !

• • •

مساء الخير . . حلِّ الجفن — بلقيا إلفه الجفنا
وطوفي في نعيم العمر — من معنى إلى معنى
ولفي بيض أطيافي على أهدابك الوسنى

. . . .

مساء الخير . . هذي قبلة — عجلى . . فما أهنا
وهذي . . ضمة أخرى فما أشقى . . وما أحنى
أأمضي ..؟ من يطيق البعد — عن فردوسه الأسنى
وفيم نقيم للعذال — يا حوريتي وزنا !
ليأت الفجر . . ولينقل حكاية حبنا ، منا ! (٥)

إن خوف افتضاح السر الجميل ، إذا كان من شأنه أن ينهي الصلة ، فالأحرى أن يستحيل السر علناً من أن تستبدل بالصلة القطيعة. وقد عبر نزار قباني عن حتمية افتضاح الحب بأبيات ثلاثة له في « كتاب الحب » :

أنا عنك ما أخبرتهم . . لكنهم لمحوك تغتسلين في أحداقي
أنا عنك ما كلمتهم . . لكنهم قرأوك في حبري وفي أوراقي
للحب رائحة . . وليس بوسعها أن لاتفوح مزارع الدراق(٦)

في هذه الأبيات الثلاثة ، لا في كل قصيدة عمر ، نلمس حالة الحب . إن نزار لم يقل : « لمحوك معي » ، ولكنه قال : « لمحوك تغتسلين في أحداقي » . فلا حاجة بالناس أن يروهما معاً ، بل حسبهم أن ينظروا إليه ليروا في عينيه حبه لها ، وهذه حالة صادقة لحب . وهو ينفي عن نفسه الإخبار عن صلته بها ، أو حتى التكلم عنها ، ولكن الحب لا سبيل إلى ستره . ويأتي البيت الثالث الذي يعبر عن الحتمية الطبيعية لإفشاء الحب عن نفسه ، معبراً في الوقت نفسه ، وبشكل ضمني ، عن إلحاح الشاعر في قبول هذا الأمر . وكل ذلك متفق في جوهره مع ما قاله الشاعر عز الدين المقدسي المتوفى سنة ٦٦٠ للهجرة في هذين البيتين :

ومن عجب أن الذين أحبهم وقد أعلقوا أيدي الهوى بأعنة
سقوني وقالوا لا تغن ولو سقوا جبال حنين ما سقوني لغنت(٧)

فإذا بان فوح مزارع الدراق عند القباني ، أصدق من غناء الجبال عند المقدسي ، فإن الصدق الشعري لا يقاس دائماً بمحاكاة الوقع والاحتمال ، وإنما بالرؤية والانفعال ، فإذا

لاح في رؤية المقدسي غلو في الإنفعال ، فما ذلك إلا لأن الحب لا يوجد إلا في الحد الأقصى .

على حين أننا لا نلمس في قصيدة عمر غير علاقة من اللذة بين الشاعر وبين احدى النساء ، يخشى عليها الشاعر من الانقضاء . ليس يعني ذلك أن الحب لا يعيش ضمن العلاقة بل بعيداً عنها . ليس أبداً . ولكن أبيات القصيدة لم تنقل لنا في جو هذه العلاقة غير صور المتعة الجنسية مع إحدى النساء ، وخشية الشاعر من أن يقضي عليها خوف المرأة من اطلاع الناس حيث بدأت الصلة تنكشف ، ثم طلب الشاعر من المرأة تجاهل الناس لينعم في فردوسه . صحيح أن الشاعر قد قال في ختام القصيدة :

ليأت الفجر . . وليتقل حكاية حبنا ، منا

ولكننا لم نذق في كل القصيدة طعم الحب ، ولم نقف على غير نشوة الجنس التي يمكن للرجل أن يحس بها مع أية امرأة جميلة . فأين تراها نقف على انفعالات الحب ، وأين نجد الصدى المسكر الذي أومأ إليه في قوله :

لنا الحب والكأس والمزهر وللناس منا الصدى المسكر(٨)

ألعلنا نجده في انبعاث الحب عند العذراء الطاهرة ، تشعر بتلك الانفعالات الجمالية الرائعة ؟ يقول عمر : « إن خجل العذراء ، صدى لرغبة مكبوتة ، ولكن حب هذه العذراء . . . . » . . إنه يتركنا لقصيدته « طهر » لتصوره لنا :

ألفيتها ساهمة شاردة تأملا
طيف على أهدابها كسرها تنقلا
شق وشاح فجرها خميلة وجدولا
وماج فيها رعشة حيرى وشوقاً مسترلا
ناديتها ، فالتفتت نهداً ، وشعراً مرسلا
والحظ في ذهوله مغرورق تململا
طوقتها ، يا للشذا مطوقاً مقبلا
فما انثنت حائرة ولا رنت تدللا
ولا درت وجنتها من خجل تبدلا
كأنها في طهرها أطهر من أن تخجلا (٩)

بماذا تبوح هذه القصيدة ؟ نحن أمام موقف نجد فيه فتاة في حالة من التأمل والشرود ،

وعلى أهدابها طيف جمل أعطافها تتثنى ، وفجرها ينشق عن جدول وخميلة ، وجسدها يرتعش ، ونفسها تشتاق . في هذه اللحظة يناديها الشاعر . وهي لحظة تبدو مناسبة جداً لاستقبال الحب . إذ يمكن لنا أن نتصور بالتفات العذراء إلى الشاعر تصادم العيون ، وحدوث « البرق » مع تلك « القشعريرة المقدسة » التي تعتبر حادثة تاريخية في الحياة تلونها وتبرر كينونتها . ولا ريب أننا نتوقع أنها سوف تلون القصيدة قبل أي شيء .

ولكن ، لننتبه : إن الفتاة أول ما تلتفت تقع عينا الشاعر على نهدها وشعرها . ثم يرقب لحظها مراقبته لـ « شيء » ، فيصفه بأنه مغرورق من التململ . إنه لايحدق فيها تحديقه إلى « ذات » فاجأت ذاته واقتحمت عليها عزلتها : مما يدعونا أن نصف حالة الشاعر بأنها حالة من الإعجاب والتأثر ، وليست حالة « حب » .

وحين يطوق الشاعر الفتاة ، تأخذ معاني القصيدة بـ « التدحرج » معبرة عن فرحة الشاعر بأن الفتاة لم « تتحير » ولم « تتدلل » ولم « تخجل » ، وتنتهي القصيدة بأن تفسر عدم خجل الفتاة بسبب من طهارتها .

وطالما ردد الشاعر أمام الجمهور في عديد من الأمسيات الشعرية والمهرجانات الأدبية أنه يقرر في هذه القصيدة حقيقة من حقائق علم النفس لأن الفتاة التي تخجل من الرجل تعلم ما يعنيه لها ولذلك تخجل ، أما الطاهرة فهي بريئة لا تعلم شيئاً ولذلك لا تخجل . ولكن عمر فيما نظمه وقاله ، وفي « التدحرج » الذي هوت فيه القصيدة ، لا يعبر إلا عن حقيقة من حقائقه لا من حقائق علم النفس .

فهل الدافع الجنسي ، أو الحاجة النفسية إلى الحب ، من الأمور التي نتلقاها عن الآخرين ، وحين نشعر بها لا نكون أبرياء ؟ ما هذا الوهم ؟ بل ما سببه يا ترى ؟

نحن نميز حقاً بين الطهارة الروحية والطهارة الجسدية ، والفتاة حين تستجيب للرجل معناه أنه لم يمنعها من الاستجابة أي عامل داخلي أو خارجي . ولكن هل ننفي عن المرأة التردد والتحير والحياء والدلال ؟ إنها لعمري صفات ملازمة للمرأة . وقد أوجز جان راسين المرأة بقوله : « إنها تتردد وتتحير ، وبكلمة هي امرأة »(١٠) . وهذا التردد في طبيعة المرأة لا ينفي عنها الوفاء والاستمرار في الحب البتة ، ولكنه يكسب الحب التجدد والتكيف الدائمين . ثم لماذا نهرب مما هو طبيعي في المرأة ؟

الحقيقة هي أن الشاعر في فرحته يعكس ألمه الدفين ومعاناته من تحير المرأة وتدللها

وخجلها ، وبكلمة ، من إعراضها عنه . وحين وجد الفتاة التي استقبلت ذراعيه شعر بتلك الفرحة الراقصة التي عبر عنها بتلك الأبيات ذات الإيقاع الراقص . ولعله خشي من ترددها بعد ذلك ، ومن تصورها أنها قد تكون في نظره فتاة رخيصة تسلم نفسها بسهولة للرجل ، فأراد أن يفسر لها عدم خجلها منه واستجابتها له بسبب من طهرها ، ليشجعها على البقاء معه .

وهو بذلك يؤكد من جديد ابتعاده عن جو الحب ، لأن التفسير ليس لغة الحب . وحري بنا أن نلاحظ من جديد ذلك الفارق بينه وبين نزار في مثل هذه الأبيات :

وكيف أهرب منه ؟ إنه قدري   هل يملك النهر تغييراً لمجراه
أحبه . . لست أدري ما أحب به   حتى خطاياه ما عادت خطاياه
الحب في الأرض بعض من تخيلنا   لو لم نجده عليها .. لاخترعناه
ماذا أقول له لو جاء يسألني   إن كنت أهواه .. إني ألف أهواه(١١)

إن النفس الظامئة إلى الحب لن تجد في أشعار عمر كلها بيتاً واحداً يتفعل بالحب . ولقد عرفت أشعاره الرغبة والمتعة والنشوة والافتتان ، ومن ثم الغربة والوحشة والخيبة والحرمان ، ولكنها لم تعرف شيئاً عن وضاءة ذلك السحر الفريد ، وآبت النفس من أبياته خالية يائسة من ملاقاة الحب . وبدت الأبيات خجلة جداً لا كشفنا حولها من أن تبوح بنقصها لنا .

« أنا إن ذكرت نشرت عساري   أو نسيت . . طويت عمري » (١٢)

ولا يخفي شعر عمر ، وهو شخصي متمركز حول ذاته ، أنه قد رغب في الحب وتمناه ، وأنه سعى أن يحيا حياته كغيره ممن أحب ، ولكنه خاب مسعاه . إنه يشعر بوطأة الخيبة المريرة التي تلفح أكثر أشعاره ، فيستسلم للغربة كلما طاف في هيكل ذكرياته ، كما يعبر عن ذلك المقطع الثاني من قصيدة « هيكلي » :

هو ذا هيكلي ! فيا وحشة الغربة   نامي على بقيـة عمري
طالعتني أطيافـه من كوى الشوق   وغابت ما بين صحوي وسكري
وسمعت الحب الشقي ينادي :   يا حبيبي !! «فقلت يقصد غيري»(١٣)

ليست الحبيبة هي التي تقصد غيره ، ولكنه الحب . والقصيدة لا تعبر عن « الخيانة » ، ولكنها تئن تحت وطأة « الحرمان » — « الحرمان من الحب » .

سوف نلاحظ قبل كل شيء أن عمر كان يخلط بين الإعجاب والافتتان وبين الحب . ولعل أوضح مثال على ذلك هو هذه الأبيات :

أفدي الحسان وأي صب لا يكون فــداءهن
البيـنـات قدودهن المضرمـات خـدودهن
النـافرات الواثبـات النـاهـدات نهودهن
المسبلات شـعورهن السـود فوق نحورهن
السـاحرات بطرفهن وذاك أضعف ما بهن (١٤)

وإذن ، حسب الحسناء أن تكون لينة القد ، حمراء الخد ، نافرة النهد ، مسبلة الشعر الأسود ، ساحرة الطرف ، حتى تستحق حبه . وأي صب لا يكون فداءها ! !

ولكن الحب يا عمر شيء آخر . إن الحب لا يتجه إلى الصفات التي يتصف بها الشخص بل إلى الشخص نفسه .

ولقد عبرت عنه الروائية الانكليزية إملي برونتي في روايتها الفريدة « مرتفعات وذرنغ » Wuthering Heights عندما أصرت « نلي دين » على « كاثرين » أن تعرف منها سبب حبها فأجابتها كاثرين :

« أحب الأرض تحت قدميه ، والهواء فوق رأسه ، وكل شيء يلمسه ، وكل كلمة يقولها – أحب كل نظراته ، وكل أفعاله ، وأحبه بكل ما فيه وبجملته . » (١٥) .

أما افتتان عمر فليس حباً لأنه افتتان بصفات ، والحب هو حب ذات »» لـ « ذات » بكل ما فيها . وفي كتابه « مشكلة الحب » يقول الدكتور زكريا ابراهيم : « وكل من يحب شخصاً لجماله ، أو ماله ، أو جاهه ، أو مركزه ، فإنه لم يعرف بعد معنى الحب ؛ لأن هذه كلها ليست سوى صفات ، فهي ليست بالشخص نفسه . » (١٦) .

ويبدو أن عمر حتى في افتتانه ، لم يكن يميز بين الجامد والحي من الجمال . ويا له من محب حين قال :

حسناء ما أقسى فجاءات الزمـــان الأزور
أخشى تموت رؤاي إن تتغيري . . فتحجري (١٧)

إنها لم تكن عنده غير تمثال من الجمال ، يريدها أن تتحجر ليحافظ على افتتانه بها . ولكن ذاتها لم تعن شيئاً عنده أبداً . وهو يكشف عن عدم « القدرة على الحب »بأكثر منذلك، فالمحب يلتذ بالعطاء والبذل من أجل محبوبه ، أما عمر فيشتهي لـ « فاتنته » أن تسلب الحياة وتتحجر إرضاء لـ « الأنا » عنده .

والحب علاقة تبادلية . إنه أعمق صلة بين الذوات . والمحبون كثيراً ما يتصلون ببعضهم بـ « التخاطر » the telepathy وهو الاتصال الذهني بطريقة خارجة عن النطاق المألوف . فقد يكون العاشق واقفاً في الطريق على غير موعد من حبيبته ، ينتظر إنساناً ما أو سيارة ما ، وفجأة يخفق قلبه ويشعر بأن حبيبته تقترب منه شيئاً فشيئاً ، ويستدير يمنة أو يسرة وينتظر لحظة ليجد حبيبته قد خرجت من انعطاف الطريق .

وفي تقديمه لقصيدة « الخزان الأكبر » يقول عمر : « رآها في مدريد ، وفي لحظة خاطفة شعر أنه عاش مع عينيها الوحشيتين في عصر من العصور ، وقذف عقله الباطن ، هذا الخزان الأكبر إثر ذلك الشعور الخفي بالكلمات التالية : النيل ، المعبد ، الكهان . سألها إذا شعرت شعوره فظنته يهذي » (١٨) .

إن ظنها به يهذي ، لا عدم شعورها بشعوره فقط ، ينفي أية مشاركة وجدانية بينهما . ولكن الحب شيء آخر ، وقد عبر الشاعر الألماني راينر ماريا ريلكه عن تلك الصلة الوجدانية الدقيقة العميقة في « أغنية حب » :

كيف أوقف نفسي حتى
لا تمس نفسك ؟ كيف
أدفعها متخطياً إياك إلى أشياء أخرى ؟
آه ، كم أود لو أنزلها عند شيء
ضائع في الظلمة ، في مكان غريب هادىء
لا يرتجف عندما ترتجف أعماقك ؟
بل ، كل ما يلامسنا ، أنت وأنا .
يحملنا معاً كرجفة قوس
يطلق صوتاً واحداً من وترين .
على أية آلة نحن مشدودان ؟
وأي عازف يحملنا في يده
أيتها الأغنية الحلوة . (١٩)

ولكن شرود عمر وهو مع « قاتلته » ليس شروداً في الحب ، ولكنه شرود عن الحب ، شرود عن المرأة . وقد قدم من نفسه أوضح مثال على الإنسان الذاهل الذي نجد وصفه فيها

كتبه « هنري برغسون » : « تصوروا امرءاً لا مرونة في حواسه وعقله : يرى ما ليس بموجود بعد ، ويسمع ما لا يصوت بعد ، ويقول مالم يعد يوافق المقام ، أي يتلاءم مع ظرف خيالي محض ، بينما ينبغي أن يتكيف مع واقع راهن . إن المضحك في هذه الحال يكون موجوداً في الشخص نفسه : فالشخص هو الذي يقدم له كل شيء ، المادة والصورة ، العلة والمناسبة . وذلكم هو الذاهل . »(٢٠) وحتّم على الذاهل أن يخفق في الحب ، لأن الحب يقتضي من المحب اليقظة والانتباه والتكيف المستمر . ويبدو أن إحدى النساء قد تندرت بذهول عمر لصحبها فكتب لها قصيدته « ذاك دأبي » :

شارد في عالم فوق مـدى	كل ظن .. ذاك ماقلت لصحبك
لم تقولي الصدق..أو..بالغتِ في	ماترامى لك من بعدي وقربك
خطوة واحـدة أهبطها	تلمس الأرض ..وتلقيني بدربك
ذاك دأبي كلما اشتقت إلى	متعة الغفلة أو ..متعة حبك(٢١)

ليس من دأب المحب أن يهبط من علياه إذا اشتاق إلى متعة الحب ، ولم يشك أي مفكر من مفكري الإنسانية سواء أكان مؤمناً أم لا ، أن الحب لا يسمو بالنفس ، وفي ذلك يقول جوزيف وودكرتش : « وسواء أكان الإنسان ابن الله أم حفيد القرد فهو لا يظهر على حقيقته إلا بالحب . فإذا كان من الله فالحب خير ما يقربه إلى الحالة السماوية التي هبط منها ، وإن كان من القرد فإن الحب قد سما به إلى أرفع ما يستطيع السمو إليه . » (٢٢) .

ويحسن بنا في تحليلنا لعجز عمر أبي ريشة عن الحب ، أن نتوقف قليلا عند قضية تفهم المرأة . فأنا حين أحب لا يكفيني أن أفهم جنس النساء ، بل ينبغي لي أن أفهم تلك المرأة التي أحبها بالذات ، أن أشعر بخصوصيتها وفرديتها . وفي شعر عمر لا وجود لامرأة معينة لها خاصيتها ونكهتها ، وإنما هناك طيوف نساء مررن بالشاعر ، لم ير فيهن غير المظاهر الخارجية العامة . كما لا وجود لعلاقة عميقة بينه وبين امرأة من النساء ؛ ومن يقرأ قصيدته « معبد كاجوراو » لا يجد فارقاً في رؤية الشاعر للتماثيل عن رؤيته لتلك النساء اللواتي افتتن بهن .

من هنا كانت صلات الشاعر بالنساء صلات سطحية متقطعة خرج بها الشاعر ، أو بالأحرى « أخرج » منها معتم النفس جريح الكبرياء . ولعل نفس الشاعر قد امتزجت من الشعر العربي بذلك الإرث الهائل الذي يدور حول تلبي « الأنين » و « الأنانية » .

والعيب الرئيسي في شعر عمر هو تمركزه حول ذاته، وفشله في إيجاد معادل موضوعي objective correlative لعواطفه، وفشله، وفي إكسابها صفة «الغيرية» بما يشعر القارىء أنه أمام موقف إنساني شامل. فالقارىء لشعره يرى أنه بإزاء مواقف شخصية تعني الشاعر وتخصه، لا أنه بإزاء مواقف إنسانية تنفذ إلى صميم الحياة. وقد يبدو مختلفاً بعض الشيء في قلة من قصائده كقصيدة «كوباكبانا»، إلا أن من يمعن النظر فيها يجد أن الاختلاف ظاهري وحسب.

وأبرز ما يتردد في شعره للنساء هو رفض المرأة له، واصطراعه بين قطبين هما «الأنين» والتحسر على لحظات النعيم التي ذهبت سريعاً من جهة، وبين الشعور بـ «الأنا» والكبرياء والعنجهية من جهة ثانية. فهذه فتاة كان مفتوناً بها ثم ماتت، فماذا يقول لها في قصيدة «عزاء»:

بالأمس إن جئت أبدي ما أكابده ... لويت جيدك عما جئت أبديه
وما رثيت لدمع كنت أذرفه ... ولا عطفت على جرح أعانيه
واليوم جئتك لا صباً ولا كلفاً ... بل للجمال الذي يطوي..أعزيه(٢٣)

ولنلاحظ من جديد أن الجمال هو الذي يصب الشاعر عليه اهتمامه. وهو حين يخاطب المرأة يقول: «حسناء» أو «يا فتنتي» أو «حوريتي» أو ما شابه ذلك.

وفي قصيدة أخرى يقول لامرأته هجرته:

كم قلتها: لك ما حييت ... وكم ختمت بها الرسائل!
أنا ما حقدت على الشفاه ... ولا عتبت على الأنامل
لك ما أردت، فلن أغير ... ما أردت، ولن أحاول
إني رميت بمنجلي ... وتركت للطير السنابل (٢٤)

هنا قطب الكبرياء هو الغالب، فإذعانه لمشيئتها ليس إرضاء لها، بل لأنه نفض يده منها وتركها للطير. أما في قصيدة «أشهى من أن يدوم» فإن قطب الأنين والرقة هو الأغلب:

ولم أكن لك كفواً ... ولا لحبك أهلا
وغبت . . . لم تتركي لي ... من القليل الأقلا

لم أدر . . كيف تصدى لي النعيم وولى !
لعله كان أشهى من أن يدوم وأحلى (٢٥)

ههنا كان رقيقاً حتى في إرضاء ذاته ، فهجرانها له كان من أثره أن حافظ على حلاوة لحظات النعيم التي قد تزول بالألفة والاستمرار . وبذلك يسلي نفسه ، ويسكت فيها مشاعر النقص التي سببت له ما يسميه علماء النفس « غيرة الحرمان » . وكذلك لا نراه في قصيدة « وداع » يسلي نفسه ويرضي « الأنا » عنده بقوله لامرأة تركته :

لتطو الأمس وللسدل عليه ذيل نسيان
فإن أبصرتني ابتسمي وحييني بتحنان
وسيري سير حالمة وقولي كان يهواني (٢٦)

وفي النتيجة ماذا أعطت المرأة لعمر ؟ إنه يختصر لنا تجاربه في قصيدة « هي والدنيا » :

هي والدنيا . . وما بينهما « غصصي الحرى » وأهوائي العنيدة !
رحلة الشوق ، لم أبلغ بها ما أرتجي من فراديس بعيدة !
طال دربي . . وانتهى زادي له ومشى عمري على ظهر قصيدة (٢٧)

فليس ما بين المرأة والدنيا سوى غصص الشاعر الحرى وأهوائه العنيدة ، لأنه لم يبلغ في رحلة الشوق ما حلم به . وليس من عادة عمر في شعره اختصار التجارب ، فقصائده في الأعم الأغلب حوادث وقعت له . يسردها على شكل قصة ويختمها بما يسميه بيت « الاستثارة » أو « المفاجأة » ، الذي يريد منه ما يريده القصصيون من « لحظة التنوير » في اصطلاح القصة القصيرة ، تلك اللحظة التي تتجمع فيها خيوط الحدث منيرة معناه ، مانحة القصة وحدتها الفنية . وهو يستعير من القصة شيئاً آخر هو المفاجأة إذ يسعى أن يكون بيت الاستثارة يعبر عن فعل غير متوقع . وقد يكون الفعل عملا أو قولا ، وقد يكون القول داخل القصيدة أو خارجها . والبنية القصصية لقصائده بسيطة للغاية ، وهي أقرب ما تكون إلى الخبر العادي .

وما علينا إذا أردنا أن نتقرى « الغصص الحرى » عنده ، إلا أن نذهب إلى تلك القصائد ، ولعل قصيدة « عودي » تعيننا على ذلك :

١ — قالت مللتك . إذهب . لست نادمة على فراقك . . إن الحب ليس لنا
٢ — سقيتك المر من كأسي.شفيت بها حقدي عليك .. ومالي عن شقاك غنى !

٣ – لن أشتهي بعد هذا اليوم أمنيـــة   لقد حملت إليهـــا النعش والكفنـــا
٤ – قالت..وقالت..ولم أهمس بمسمعها   ماثار من «غصصي الحرى» وما سكنا
٥ – تركت حجرتها..والدفء منسرحاً   والعطر منسكباً .. والعمر مرتهنا
٦ – وسرت فيوحشتي..والليل ملتحف   بالزمهرير . ومافي الأفق ومض سنا
٧ – ولم أكد أجتلي دربي على حدس   واستلين عليه المركب الخشنا . .
٨ – حتى سمعت ورائي رجع زفرتها   حتى لمست خيالي قدهـــا اللدنـــا
٩ – نسيت مابي .. هزتني فجاءتها   وفجرت من حناني كل ما كنا
١٠ – وصحت.. يافتني! ما تفعلين هنا ؟؟   البرد يؤذيك عودي..لن أعود أنا(٢٨)!

يمكننا أن نقسم هذه القصيدة إلى ثلاثة مواقف : في الموقف الأول امرأة تطرد الشاعر من بيتها لأنها ضجرت منه وكرهته ولم تعد تتصوره . ويتحقق هذا الموقف في الأبيات الثلاثة الأولى ، ولنلاحظ التقطع في كلام المرأة في البيت الأول مما يضفي عليه صفة الحوار في القصة ، ثم لنلاحظ ميل الشاعر إلى التصوير في البيتين الثاني والثالث ، دون أن تختل واقعية الموقف ، وإن تجسمت بعض الشيء .

وفي الموقف الثاني من البيت الرابع إلى السادس : إذعان من الشاعر للطرد ، فتضرب عليه الذلة ويلجم لسانه وهو يعاني من الغصص الحرى ، ويغادر الدفء والعطر الى الزمهرير والوحشة .

أما الموقف الثالث في الأبيات الأخيرة ، فهو فيما يبدو لم يحدث بالفعل ، وإنه ما هو غير حلم من الأحلام الرغبية wishful Dreams قد ولدته في الشاعر الرغبة في إعادة تركيب الموقفين الأول والثاني ، ليخلق التوازن بين « الأنين » و « الأنا » . يبدأ هذا الموقف بالبيت السابع ، وهو البيت الوحيد الذي يساوره شيء من الغموض ، علته هي النقلة من الواقع إلى الحلم – حلم اليقظة . والإنسان لا يلجأ إلى تحقيق رغائبه حلمياً ، إلا في حال عدم تحقيقها واقعياً ؛ كما هي الحال الآن . وحلم اليقظة يحقق ما أخفقنا في تحقيقه ، وهو أمر خشن إلا أننا نستلينه ، ومر إلا أننا نستعذبه ، وذلك حين العجز والحرمان . وفي المصراع الأول من هذا البيت نرى أن الشاعر قد بدأ يهتدي إلى دربه ، ولكن لا على علم ويقين ، بل على ظن وتوهم : على حدس . ولنتجاوز قليلا عن الخطأ الذي وقع فيه الشاعر في كلمة « حدس » (إذ لا يجوز لغة فتح دالها ، ولا يجوز عروضا تسكينها) . ولننتقل إلى المصراع الثاني . فما نكاد نرى أن المركب هو الخشن الذي استلانه الشاعر ، حتى نتحقق

أنه بدأ إبحاره في عالم الحلم ، وإن لم يشأ أن يخبرنا بذلك . ويخبرنا في البيت الثامن عن الحضور المفاجيء للمرأة : في البادىء يسمعها وراءه زفرة ، ثم يلمسها أمامه قداً لدناً ، ولا يقول رآها ، ولا يقول لماذا جاءت ، أو ما ذاتقول . ولا ريب أن الانعكاس الذي يتركه ذلك فينا ، إنما هو انعكاس جو حلمي . وفي البيت التاسع يمهد لبيت المفاجأة بأنه نسي ما به واهتز وتفجر حنانه ، لينقل لنا في البيت الأخير خوفه عليها من البرد وطلبه منها العودة ولكنه لن يعود . وبقوله « لن أعود أنا » تهدأ « الأنا » وترتاح وتتخفف من ضيقها ، وقد غير الحلم الرغبي الصورة فلم يعد بالإنسان المطرود .

إذا كان المرء يشعر نحو غصصه الحرى بالأسف أكثر مما يشعر بالحزن ، فإن الباحث مهتم بتبين الأسباب في تكرار هذه المواقف التي لا تحتمل المرأة فيها عمر أكثر من « هنيهات قلائل » ، ثم تطرده وتحتقر عواطفه إلى حد القرف . والحقيقة التي تتكشف عنها قصائده هي أنه إنسان نمطي ذاهل يكرر مواقفه على الدوام وتعوزه المرونة . ولا ريب أن سبب إخفاقه هو أنه سلبي التأثر بالخيال ، واحدي البعد ، محاصر بـ « الأنا » . وهو شخصية نمطية لو استعارها كاتب لله رواية ، لأملت منها كتاباً تسخر فيه من العشاق ، كما تسخر ثربانتس بشخصية « دون كيخوته » من الفرسان . ولكنه لن يسخر من العشق . وعمر أبو ريشة في التحليل الأخير لشعره لم يكن غير دون كيخوته العشق .

ويبدو أن بعضاً من النساء المريضات بـ «النرجسية» (عشق الذات) قد أردن أن ينلن شيئاً من مجد الشاعر وأن يسمعن منه شيئاً من التغزل بهن وامتداح حسنهن ، فتلن عليه الهوى ، حتى إذا ظفرن بما أردن انصرفن عنه وتركن الشاعر المسكين في ذهول :

متى قلبي ، أرى قلبك	لا يبقى على عهد
أسائل عنك أحلامي	وأسكتها عن الرد
أردت ، فنلت ، ما أملت	من عزي ومن مجدي
فأنت اليوم ألحاني	وألحان الدنى بعدي
فما أقصره حباً	تلاشى وهو في المهد (٢٩)

والحقيقة هي أن في كل امرأة « شيئاً » من النرجسية . . إلا أنه لا يصمد أمام الحب ؛ لأن الحب ما هو إلا انعتاق من قوقعة الذات .

وهؤلاء النسوة النرجسيات المنافقات لا يمكن لهن البتة أن ينلن من قيمة الحب . وإذا

كان بعض العامة يعتبرون أن استغلال القيمة لمآرب نفعية حكم على القيمة بأنها زائفة ، فالاتجار بالوطنية يغض من شأن القيمة الحقيقية للوطنية . فإن التفكير العلمي على عكس ذلك : يميز بين القيمة وبين الإساءة إليها . والنفاق ، كما يقول الفيلسوف الفرنسي ريمون رويه ، لا يوجد لولا وجود الفضيلة الحقيقية (٣٠) . والحب ، بالرغم من تصور عمر عن بلوغه ، وبالرغم من هؤلاء النسوة ، ومن كل شيء ، سيبقى القيمة الرابعة ، وهو في المعنى الشامل قيمة القيم .

هوامش البحث :

(١) أنظر « الكون الشعري عند نزار قباني » – مجلة « الموقف الأدبي » – تشرين الثاني وكانون الأول ١٩٧٥ .

(٢) « المغامرة الروائية ومصادرها » – مجلة « المعرفة » – دمشق – أيلول ١٩٧٤ .

(٣) حسن الصادق الأسود – « امرأتنا من خلال أمثالنا الشعبية » – مجلة « الفكر » – تونس – ديسمبر ١٩٧٥ .

(٤) « سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون » – تأليف جمال الدين ابن نباته المصري – تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم – القاهرة – ١٩٦٤ – ص ٢٢ .

(٥) « ديوان عمر أبي ريشة » – بيروت – دار العودة – ١٩٧١ – ص ٢٩١ – ٢٩٣ .

(٦) « كتاب الحب » – منشورات نزار قباني – بيروت ١٩٧٠ – ص ١٢ .

(٧) « شطحات الصوفية » – ص ٣ .

(٨) عمر أبو ريشة – مختارات – بيروت – المكتب التجاري – بلا تاريخ – ص ١٨٤ ، والديوان ص ٣٥٨ .

(٩) المختارات ص ١٨٠ – ١٨١ ، والديوان ص ٣٠٩ – ٣١١ .

(١٠) Karl Petit, Le Dictionaire Des Citations Du Mond Entier, p. 161.

(١١) نزار قباني – « الأعمال الشعرية الكاملة » – بيروت – منشورات نزار قباني – ١٩٧١ – ص ٥٠٥ .

(١٢) الديوان ص ٢٣٦ .

(١٣) الديوان ص ١٨٨ .

(١٤) « ذي قار » – مطبعة المعارف – نجيب كنيدر – حلب – بلا تاريخ ص ١١٨ – ١١٩ .

(١٥) Emily Brontë, Wuthering Heights, London (Penguin Books) 1970, p. 118

(١٦) د. زكريا ابراهيم – « مشكلة الحب » – بيروت – دار الآداب – ١٩٦٣ – ص ٢٤٨ .

(١٧) المختارات ص ٥٥ ، الديوان ص ٣١٧ .

(١٨) المختارات ص ١٩٥ ، الديوان ص ٣٠٠ .

(١٩) ترجمة الدكتور فؤاد رفقة – مجلة « شعر » – بيروت – صيف ١٩٦٧ .

(٢٠) « الضحك . بحث في دلالة الضحك » – تأليف هنري برجسون – ترجمة الدكتوران سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم – دمشق – دار اليقظة – ١٩٦٤ – ص ١٢ – ١٣ .

(٢١) الديوان ص ٢٥٨ – ٢٥٩ .

(٢٢) « الإنسان الحديث » – تأليف جوزيف وودكرتش – ترجمة بكر عباس – بيروت – دار الكاتب العربي – ص ١٠٨ .

(٢٣) الديوان ص ٣٨٥ – ٣٨٦ .

(٢٤) الديوان ص ٣٣٧ – ٣٣٨ .

(٢٥) الديوان ص ٢٥٦ – ٢٥٧ .

(٢٦) المختارات ص ٢١٠ – ٢١١ ، الديوان ص ٣١٤ .

(٢٧) الديوان ص ٢٠١ .

(٢٨) الديوان ص ٢٠٢ – ٢٠٤ .

(٢٩) المختارات ص ١٧٥ – ١٧٦ ، الديوان ص ٢٢٨ – ٢٢٩ .

(٣٠) R. Ruyer, The Philosophiy of Values, cha pter 2.

مختـــارات من الشعر الاميركي الأسود

د. منير صلاحي الأصبحي

لابد أن كل مطلع على تطور الموسيقى والغناء الشعبيين وأنواعهما في أمريكا ، يدرك مدى مساهمة الزنوج الأمريكيين في هذين الفنين ، ولابد أن أسماء كثيرة تخطر في ذهن المطلع لفنانين زنوج وصلوا في هذين المجالين إلى أعلى درجات الإبداع . من الطبيعي لشعب لديه هذا الزخم الموسيقي الغنائي أن يكون مبدعاً في مجال الشعر ، فالرابطة بين الشعر من جهة والموسيقى والغناء من جهة أخرى واضحة جلية .

ومع ذلك فإذا استعرض المرء تاريخ الشعر في الولايات المتحدة الأمريكية ، فإنه يجد أن الشعر الاسود (الشعر الذي نظمه شعراء زنوج) لايحتل المكانة التي يتوقعها المرء إذا ما أخذ بعين الاعتبار تلك النزعة الموسيقية الغنائية . والسبب في ذلك هو أن الزنجي الأمريكي خلال تاريخ وجوده في أمريكا لم يتلق من التعليم مايساعده على إبداع الشعر المكتوب . أما إذا كان المقصود بالشعر هو المعنى العريض الذي يشمل الشعر الغنائي غير المدون ، فإن الصورة تختلف تماماً ، إذ أن الزنوج الأمريكيين منذ بداية وجودهم في القارة الأمريكية لجؤوا إلى الغناء للتعبير عن مشاعرهم وآلامهم . وفي مزارع القطن والتبغ في جنوب الولايات المتحدة ، حيث كان الزنوج يعملون كأرقاء ، بدأت أشكال الأغنية السوداء التي تطورت مع مرور الزمن واحتلت مكانة عالمية بارزة ، وأهمها الأغاني الروحية **spirituals** والبلوز **blues** .

ولكن حتى في مجال الشعر المدون ، برز عدد كبير من الشعراء الزنوج وخاصة في القرن العشرين . وربما كانت لوسي تيري هي أول الشعراء الزنوج الذين عرفوا بالإسم ، وهي أمة

نصف متعلمة كتبت في حوالي منتصف القرن الثامن عشر قصيدة تروي فيها هجوماً قام به الهنود الحمر على بلدة ديرفيلد . وفي عام ١٧٧٣ ظهرت مجموعة شعرية بعنوان « قصائد حول مواضيع مختلفة دينية وأخلاقية » من تأليف فيليس ويتلي ، وهي زنجية ولدت في السنغال ، ثم في طفولتها المبكرة بيعت مع الرقيق وجيء بها إلى بوسطن بالولايات المتحدة عام ١٧٦١ . وقد لقيت المجموعةاستحساناً كبيراً . وكانت فيليس قد بدأت انتاجها الشعري وهي في السابعة عشرة . وكانت موهبتها الشعرية الحافز على اعتاقها من العبودية . وفي ظل العبودية برز شعراء زنوج آخرون مثل جوبتر هامن وجورج موزز هورتن .

في عام ١٨٧٢ ، ولد في بلدة ديتن بولاية أوهايو ، لأبوين من الرقيق ، طفل سمي بول لورنس دنبار ، قدر له أن يكون واحداً من ألمع الشعراء الزنوج في تاريخ الأدب الأمريكي ، وأول شاعر أسود يعترف به أديباً من قبل جميع النقاد . وقد نشر دنبار أول مجموعاته الشعرية وهو في العشرين ، وأضاف إليها خلال حياته الأدبية القصيرة (فقد توفي عام ١٩٠٦) أربع مجموعات شعرية أخرى ، وأربع مجموعات قصصية وأربع روايات ، بالإضافة إلى عدد كبير من القصائد والقصص والمقالات التي لم يتح لها أن تنشر في حياته .

وقد تميز شعر دنبار بموسيقيته الجلية ، وهي خاصة يمتاز بها معظم الشعر الأمريكي الأسود ، ولا غرابة في ذلك . كذلك امتاز شعره بالصدق في تصوير طبيعة ومشاعر وأحوال الزنوج في أمريكا .

وفي نفس الفترة التي عاش فيها دنبار وبعدها حتى العشرينات من هذا القرن ، ظهر شعراء وشاعرات من الزنوج في أماكن متفرقة في الولايات المتحدة ، لعل أهمهم جيمس ولدن جونسن ، الذي عاصر دنبار .

في خطاب ألقاه رئيس الوزراء البريطاني ونستن تشرتشل في جلسة ضمت مجلسي الشيوخ والنواب الأمريكيين قبيل اشتراك الولايات المتحدة في الحرب العالمية الثانية، استشهد بهذه الأبيات :

إذا لم يكن من الموت بد – آه ، فلنمت موتاً نبيلا ،
كيلا يراق دمنا الغالي
عبثاً ؛ وعندها حتى الوحوش التي نتحداها
ستضطر مرغمة أن تكرمنا رغم موتنا !

. . . .

كرجال سنواجه الزمرة المجرمة الجبانة ،
وظهورنا إلى الجدار ، مشرفين على الموت ، ولكننا نقاتل !

ولم يذكر تشرتشل اسم الشاعر الشاب الذي كتب هذه الأبيات . وكان هذا الشاعر هو كلود ماكي .

ولد ماكي في جامايكا بجزر الهند الغربية ، وحين بلغ العشرين من عمره هاجر إلى الولايات المتحدة للاختصاص بالزراعة ، وكان قبل سفره قد نشر مجموعتين شعريتين . وكعادة الكثيرين من الشعراء والفنانين ، لم يكمل ماكي دراسته ، فبعد عامين انتقل من ولاية كانساس ، حيث كان يدرس ، إلى مدينة نيويورك وأخذ يكتب الشعر وينشره في المجلات الأمريكية . وفي عام ١٩٢٢ ، ظهرت مجموعته المسماة « ظلال من هارلم » التي حازت شهرة كبيرة .

إن أهمية ماكي ومجموعته هذه هي في أنها تمثل بداية الانطلاق لأهم حركة في تاريخ الشعر الأسود الأمريكي (بل والأدب والفن بشكل عام) وهي الحركة التي عرفت باسم « يقظة هارلم » ومثلت انطلاقة كبرى في الشعر الأسود تبعتها إنطلاقات في ألوان الأدب والفن الأخرى . وكان ماكي ، كما يصفه آرنا بونتامب (الذي هو أيضاً من أبرز الشعراء السود) ، « أقوى صوت شعري زنجي منذ دنبار » .

وفي نفس الفترة التي ظهر فيها ماكي ، كان لانغستن هيوز ينشر أشعاراً في مجلة «الأزمة» التي أخذت منذ عام ١٩١١ تشجع الشعراء الزنوج وترحب بانتاجهم . ولكن هيوز أثبت أن شعره متميز عن الآخرين ممن نشرت المجلة انتاجهم ، وتبدى ذلك بشكل خاص في قصيدته « الزنجي يتحدث عن الأنهار » (عام ١٩٢٠) التي لقيت رواجاً كبيراً وأعيد طبعها مرات عديدة . وقد استلهم هيوز إيقاعه الشعري من الموسيقى الزنجية وخاصة موسيقى الجاز .

وكاونتي كلن هو شاعر آخر من أقطاب النهضة الشعرية الزنجية في العشرينات . ورغم أن كلن أعتمد الأشكال الشعرية الانغليزية التقليدية فإن مواضيعه كانت جديدة في الشعر الأسود ، فهو يعالج مشاكل التفرقة العرقية والتحامل ويعبر عن حنين إلى الأصول الأفريقية . ومن شعراء الفترة أيضاً جين تومر الذي أراد إحياء القيم الزنجية الشعبية في شعره .

بعد « يقظة هارلم » ظهر العديد من الشعراء الزنوج الذين احتلوا مكانة هامة ليس في تطور الشعر الزنجي فحسب ، بل أيضاً في تاريخ الشعر الأمريكي بشكل عام . ففي عام ١٩٤٢

نالت مارغرت ووكر جائزة جامعة ييل للشعراء الشباب وذلك عن مجموعتها المعنونة « إلى شعبي » ، وقد أصبحت قصيدتها التي تحمل نفس عنوان المجموعة من القصائد المفضلة لدى القراء الزنوج . وفي عام ١٩٤٩ حازت غولدلن بروكس على جائزة بوليتزر القومية للشعر ، وهي أهم جائزة أدبية تمنح على مستوى قومي في الولايات المتحدة . ويمكن إضافة أسماء كثيرة إلى هذه القائمة ، ولكن من الأفضل الآن التعرض ولو بشكل سريع لمحتوى الشعر الأمريكي الأسود ٥ .

من الطبيعي أن يلتفت الشاعر الأسود في قصائده إلى مشكلات الزنوج في أمريكا الذين عاشوا فترة طويلة في ظل العبودية ثم عانوا وما زالوا من التفرقة والاضطهاد . فالمعاناة الزنجية هي الموضوع الأول للشعر الأسود ، ونجد هذا الموضوع واضحاً في قصيدة « تعاطف » لدنبار ، الذي لم يفصله سوى جيل واحد عن جيل العبودية ، إذ كما ذكر آنفاً كان والده ووالدته من الرقيق . وفي هذه القصيدة نجد أيضاً تفسيراً لظاهرة غناء الزنجي رغم آلامه في المقارنة الضمنية بينه وبين الطير الذي يغني وهو سجين في القفص .

ومعاناة الزنجي ناجمة إلى حد كبير عن التفرقة التي يتعرض لها . ونجد أثر هذه التفرقة واضحاً في قصيدة كاونتي كلن « حادثة » التي تروي مدى تأثير كلمة ازدراء ينطق بها صبي أبيض في نفس صبي آخر أسود اللون .

وقد تتخذ التفرقة طابعاً آخر ، فقد لاتكون تعبيراً عن الازدراء والفوقية ، بل إنها تتجلى أحياناً في عدم الاعتراف بأن من حق الزنجي أن يكون له عالمه الخاص وحضارته المتميزة . وفي قصيدة « حين تكون في روما » نرى كيف أن السيدة البيضاء تفرض عالمها على الأجيرة السوداء ، وتعتبر هذا العالم أمراً مسلماً به دون أن تدرك التفاوت الحضاري ، بل وحتى الشخصي ، بينها وبين الأجيرة .

---

٥ لقد اعتمدت اعتماداً كبيراً في المعلومات المتضمنة في هذه المقدمة على المقدمة التي كتبها آرنا بونتامب لمجموعة (الشعر الزنجي الأمريكي) والتي تحوي قصائد لمختلف الشعراء الزنوج من انتقائه .

Arna Bontemps, **American Negro Poetry : An Antho leogy.** American Century series. (New York : Hill and wang, 1963), pp. xiii - xviii.

ويختلف رد فعل الزنجي تجاه هذه التفرقة التي يعاني منها . إنه يدرك سخفها ويبينه في شعره . ويتساءل كل من كاونتي كلن في قصيدة « إلى سيدة أعرفها » وجورجيا جونسن في « تراب مشترك » حول مصير هذه التفرقة بعد الموت . هل سيعترف الموت بـ « الفروق » بين الأجناس ؟ هل سيميز بين أبيض وأسود وأحمر وأصفر ؟ .

ويحاول الزنجي أن يمارس ضبط الذات وألا يدع نفسه ينجرف إلى موقف يجعله متساو في حقده مع الرجل الأبيض . يقول كلود ماكي في « البيت الأبيض » :

آه ، يجب أن أحافظ على طهارة قلبي
في وجه سم كراهيتك الماضي .

ولكن هذه المحاولة لا تحجب مدى الألم والسخط الذي يشعر به الرجل الأسود تجاه المجتمع الأبيض المغلق في وجهه ، ولقد وجدنا الألم واضحاً في قصيدة دنبار ونجده أيضاً في « أغنية حزينة » لدونالد جفري هيز كما نجد شمولية حزن الرجل الأسود في قصيدة م. كارل هولمن « أغنية » .

ويقود هذا الألم أحياناً إلى موقف من التمرد على العالم الأبيض وجميع قيمه . ففي قصيدة « إلى ساتش » يعبر ساموبل آلن عن رغبة في أن يضرب بساقه السماوات ويحرقها عن بكرة أبيها . وأحياناً يقود إلى الغضب العارم الذي يعبر عنه ماكي في « البيت الأبيض » وإلى الدعوة إلى المقاومة والقتال وعدم الاستسلام كما في قصيدته « إذا لم يكن من الموت بد » . كما أنه يقود أحياناً إلى موقف السخرية من الجنس الأبيض المتحامل (كاونتي كلن : « إلى سيدة أعرفها ») .

وتفرض التفرقة والاضطهاد على الزنجي شعوراً بالغربة ، فهو لايشعر بالانتماء إلى هذا العالم الأبيض الذي لايمكن للرجل الأسود أن يتمثل قيمه المتناقضة . ويؤدي هذا الشعور بالغربة بالتالي إلى البحث عن الجذور ، ومن الطبيعي أن يوجه هذا البحث نظر الأمريكي الأسود إلى أفريقيا ، موطنه الأصلي ،. ونرى في قصيدة وورنغ كوني « لاصور » كيف تفقد الصبية الزنجية شعورها بجمالها في شوارع المدن الأمريكية ، ويقول الشاعر أن هذه الصبية كانت ستشعر شعوراً مختلفاً في منطقة أفريقية بين أشجار النخيل ، حيث تتعرى من مظاهر وقيم الحضارة الأمريكية ومن عبوديتها . وكذلك يجد الزنجي الشاعر جذوره في تاريخه السحيق الذي يمتد امتداد التاريخ البشري (لانغستن هيوز : « الزنجي يتحدث عن الأنهار ») .

وكذلك تقود التفرقة إلى إيمان بالشعب الزنجي يتجلى في الدعوة إلى النهوض التي نجدها في « الطريق » هلن جونسن ، وفي الكبرياء التي تعبر عنها نفس القصيدة كما يعبر عنها ماكي

في « البيت الأبيض » ؛ وفي الاعتزاز الذي يتبدى في « الإصبع السوداء » لإنجلن غرمكه .

ومن جهة أخرى يصور الشاعر الأسود البديل الذي يتصوره لعالم التفرقة والاضطهاد المقيت ، ويكون البديل عالماً تسوده المحبة والإخاء . يقول لا نغستن هيوز .

أحلم عالماً حيث لايحتقر
إنسان آخر فيه ...

إن رؤيا الشاعر الأسود هي لعالم من السلام والحرية والسعادة والخير . ولكن متى يتحقق هذا العالم ؟ ولم الإنتظار ؟ في قصيدة كاثرين كيثر « هنا والآن » ، يعطي العنوان الإجابة ، نريد هذا العالم – يقول الشاعر الزنجي – هنا والآن ، وليس في مكان آخر وفي مستقبل بعيد .

ـــــــ

يتميز الشعر الأمريكي الأسود بالبساطة التي ربما كان فيها الجواب على المناقشات العقيمة حول « الغموض » في الشعر . فإلحاح المعاناة الزنجية ووضوح قضية الشاعر الأسود يفرض الابتعاد عن الغموض بشتى معانيه . (وربما كان هناك مجال كبير هنا للمقارنة بين هذا الشعر والشعر الفلسطيني) . وبالطبع لاينطبق هذا القول على الشعر الأسود بأ كله ، فمع التطورات التي طرأت على العلاقات بين السود والبيض في الولايات المتحدة ، لم تعد هذه العلاقات تتسم بالبساطة والوضوح ، وطرأ مع التبدل تطور في نفسية الرجل الأسود وأحاسيسه ، مما دفع الشعر إلى اللجوء إلى أشكال معقدة للتعبير عن الوضع الجديد ، كما هو الحال في الكثير من قصائد الشاعر المعاصر أميري بركة (الذي كان يعرف سابقاً باسم ليروي جونز) .

والبساطة في الشكل تتجلى في الشعر الزنجي في التراوح بين الصيغ التقليدية المقفاة – مثل السونية((sonnet))التي في « البيت الأبيض » وفي « ومع ذلك أتعجب » وقصائد أخرى ، ومثل الرباعيات كما في « هنا والآن » و « الرجل الأسود يتحدث عن الحصاد » وأمثلة أخرى – وبين الشعر المرسل ((free verse)) الذي نجده في « إلى ساتش » وفي قصائد ماري أ. إيفنز . إن الشاعر الأسود لايشعر – أو بالأحرى لم يكن يشعر – بالحاجة إلى إجراء تجارب في شكل قصائده وذلك كما ذكرنا بسبب بساطة ووضوح رؤياه الشعرية . والآن ، إلى القصائد .

ـــــــ

« إن ما أحاول قوله هنا هو أن طبيعة القصيدة والمشاعر التي تحاول التعبير عنها هي التي تفرض بساطة أو تعقيد الرؤيا التي تعبر عنها ، وبالتالي بساطة أو تعقيد الكلمات والصور والأسلوب والشكل .

تعاطف / بول لورنس دنبار (١٨٧٢ – ١٩٠٦)

Sympathy / paul Laurence Dunbar

آه ، إنني أعرف كيف يشعر الطير السجين في القفص !
حين تشرق الشمس على سفوح المرتفعات ؛
حين تتحرك الريح لطيفة عبر العشب المتفجر
و يتدفق النهر و كأنه جدول من الزجاج ؛
حين يغني أول طير ويتفتح أول برعم ،
ويتسلل من كأسه العطر الخافت –
أعرف كيف يشعر الطير في القفص !

أعرف لم يضرب الطير السجين جناحه
إلى أن يلطخ دمه الأحمر القضبان القاسية ؛
إذ لابد له أن يعود إلى مجثمه و يبقى هناك
في حين أنه يتمنى أن يكون على الغصن يتأرجح ؛
ويخفق ألم في ندوب جراحه القديمة
وتنبض الندوب من جديد بوخزة أكثر حدة –
أعرف لم يضرب جناحه !

أعرف لم يغني الطير السجين في القفص ، ياويلتي ،
حين يكون جريح الجناح قريح الصدر ،
حين يضرب قضبانه ويتعطش للحرية ؛
إنها ليست أنشودة سعادة أو بهجة
بل صلاة تتصاعد من أعماق قلبه ،
ابتهال يقذف به إلى السماء في الأعالي –
أعرف لم يغني الطير السجين .

تراب مشترك / جورجيا دوغلاس جونسن (١٨٨٦ —)

Common Dust / Georgia Douglas Johnson

ومن الذي سيفرق التراب
الذي ستكونه فيما بعد :
عين من تلك الحادة المميزة التي ستتفحص
وستحل اللغز ؟

العالي والداني والثري والفقير
والأسود والأبيض والأحمر
وجميع ما بينهم من ألوان
عن سوف يقال

ها هنا يرقد تراب أفريقيا ،
هنا أبناء روما ،
هنا يرقد شخص لاعلامة تميزه
العالم بأسره وطن له !

هل يستطيع المرء حينئذ أن يفرق التراب ،
هل سيرقد البشر منفصلين ،
حين تعود الحياة ثانية إلى الاستقرار
كما كان الأمر منذ البداية ؟

الأصبع السوداء/ أنجلين و . غرمكه (١٨٨٠ — ١٩٥٨)

The Black Finger / Angeline W. Grimke

لقد رأيت لتوي شيئاً جميلا
نحيلا وساكناً ،
في وجه سماء ذهبية ، ذهبية ،
سروة مستقيمة ،

حماسة
مرهفة ،
إصبع سوداء
تؤشر إلى الأعلى .
لم أنت أيتها الأصبع الساكتة الجميلة سوداء ؟
ولم تؤشرين إلى الأعلى ؟

الرجل الأسود يتحدث عن الحصاد / آرنابونتامب (١٩٠٢ —)

A Black Man Talks of Reaping / Arna Bontemps

لقد بذرت بجانب جميع المياه في أيامي .
عمقت الزرع ، والخوف في قلبي
أن تمضي الريح أو الطيور بمحبوبي .
توخيت الأمان في زرعي تحسباً من هذا العام المقفر اليابس .

نثرت من الحب ما يكفي لزراعة الأرض
في صفوف تمتد من كندا إلى المكسيك ،
ولكن من حصادي كل ما أستطيع أن أبديه
هو ما يستطيع الكف أن يمسكه دفعة واحدة .

ومع ذلك فما بذرته وما يعطيه البستان
يقوم أولاد أخي بجمعه بما فيه الساق والجذر ،
لاعجب إذن أن أطفالي يلتقطون فضلات الحقول
فهم لم يبذروا ، ويقتاتون بالفاكهة المرة .

البيت الأبيض/ كلودماكي (١٨٩١ — ١٩٤٨)

The White House / Claude Mckay

بابك مغلق في وجهي المتوتر ،
وأنا كالفولاذ حاد من شدة سخطي ؛

لكن لدي من الشجاعة والإباء
ما يجعلني أتحمل غضبي بكبرياء دون أن ألين .
يتفكك بلاط الشارع تحت نار قدمي المحرقة
أنا الهمجي الغاضب الذي يسير في شارعك المحترم ؛
ويمزق الانفعال أحشائي وأنا أمر
حيث يتلألأ بجرأة بابك الزجاجي ذو المصاريع المغلقة .
آه ، علي أن أسعى وراء الحكمة كل ساعة
في أعماق صدري الخانق ، المتقرح الذي لايندمل ،
وأن أجد فيها قوة تفوق طاقة البشر
تمكنني من التقيد الحرفي بقوانينك !
آه ، يجب أن أحافظ على طهارة قلبي
في وجه سم كراهيتك الماضي .

إذا لم يكن من الموت بد / كلود ماكي

If we Must Die / Claude Mckay

إذا لم يكن من الموت بد – فلنمت لا كالخنازير
التي تنصت وزريبت في بقعة مغمورة ؛
بينما تنبح حولنا الكلاب المسعورة الجائعة ،
ساخرة من لعنة مصيرنا .
إذا لم يكن من الموت بد – آه ، فلنمت موتاً نبيلا ،
كيلا يراق دمنا الغالي
عبثاً ؛ وعندها حتى الوحوش التي تتحداها
ستضطر مرغمة أن تكرمنا رغم موتنا !
آه ، يا أقربائي ! يجب أن نتصدى للعدو المشترك ؛
ورغم أننا أقل عدداً بكثير ، فلنظهر شجاعتنا ؛
وفي مقابل ألف ضربة منهم لنوجه ضربة واحدة قاتلة !
وما يضيرنا أن القبر مفتوح أمام أعيننا ؟

كرجال ستواجه الزمرة المجرمة الجبانة ،
وظهورنا إلى الجدار ، مشرفين على الموت ولكننا نقاتل !

الزنجي يتحدث عن الأنهار / لا نغستن هيوز (١٩٠٢ —)

The Negro Speaks of Rivers / Rivers Langston Hughes

عرفت أنهاراً :
عرفت أنهاراً عتيقة كالعالم وأعتق من جريان الدم
البشري في العروق البشرية .

غدت روحي عميقة كالأنهار .

استحممت في الفرات حين كانت الأفجار شابة .
عمرت كوخي قرب الكونغو الذي هدهدني كي أنام .
نظرت إلى النيل ورفعت الأهرامات فوقه .
سمعت غناء المسيسبي حين ذهب إيب لنكولن إلى نيو
أورلينز ، ورأيت صدر النهر العكر ينقلب ذهبياً في الشروق .
عرفت أنهاراً :

أنهاراً عتيقة ، قاتمة .
غدت روحي عميقة كالأنهار .

أحلم عالماً / لانغستن هيوز

I Dream A World / Langston Hughes

أحلم عالماً حيث لا يحتقر
إنسان آخر فيه ،
حيث سيبارك الحب العالم
ويزين دروبه السلام .
أحلم عالماً سيعرف فيه الجميع

طعم الحرية الحلو المذاق ،
حيث لن يمضي الطمع في استنزافه للروح
ولن يعكر الجشع نهارنا .
عالم أحلمه فيه الأسود والأبيض ،
أيما كان عرقك ،
سيتشاركان في خيرات الأرض ،
ويتمتع كل رجل بالحرية ؛
حيث سيشنق البؤس نفسه ؛
وترعى السعادة كاللؤلؤة ؛
حاجات الجنس البشري بأجمعه
بمثل هذا الحلم
عالمنـا !

ومع ذلك أتعجب / كاونتي كلن (١٩٠٣ – ١٩٤٦)

Yet Do I Marvel / Countee Cullen

لا شك أن الله طيب ، حسن النية ، تملؤه الرأفة ،
ولو نزل إلى مستوى المماحكة لاستطاع أن يفسر
لم يستمر الخلد الصغير المدفون في التراب في عماه ،
لم لا بد للجسد الذي يعكس صورته أن يموت ذات يوم ،
أن يبين السبب في أن تانتالس المعذب
يقع في شرك الفاكهة المتقلبة الأهواء * ، أن يعلن

* أسطورة تانتالس من الأساطير الإغريقية القليلة التي عجز الشعراء عن تفسيرها ، فتانتالس تحدى الآلهة بأبشع صورة ودون سبب واضح رغم أن منزلته لديهم كانت أعظم من أية منزلة شغلها مخلوق بشري . وقد عوقب على ازدرائه للآلهة بأن وضع في بركة ماء في هيدس (الجحيم) ، ولكنه كلما حاول إرواء ظمئه الشديد منها بالانحناء نحوها كانت البركة تتلاشى ، وكذلك كانت تتدلى فوق رأسه أغصان مترعة بالفاكهة اليانعة ولكن كلما مد يده نحوها كانت الريح تقذف بها بعيداً عن متناوله .

إذا كانت النزوة الوحشية هي وحدها التي حكمت على سيزيف
أن يجهد على درج لا نهاية له .
لا مجال لسبر أساليبه ، وهو في صون
من الأسئلة التي يوجهها عقل ترهقه
الهموم الصغيرة بحيث لا يمكن له أن يدرك شيئاً
عن العقل الرهيب الذي يوجه يده الرهيبة
ومع ذلك أتعجب من هذا الشيء الغريب :
أنه يخلق شاعراً أسود ، ويطلب منه الغناء !

حادثة / كاونتي كلن

Incident / Countee Cullen

مرة كنت راكباً في بلتيمور القديمة
يملأ قلبي ورأسي المرح ،
حين شاهدت شخصاً من سكان بلتيمور
لا يتوقف عن التحديق بي .

كنت عندئذ في الثامنة ، صغير الحجم جداً ،
ولم يكن هو أكبر مني ولا بشعرة ،
ولذلك ابتسمت ، ولكنه مد
لسانه ، وصاح بي « عبد » . ٭

لقد رأيت بلتيمور بأكلها
من أيار حتى كانون الأول ؛
لكن من بين كل الأشياء التي جرت هناك
هذا هو كل ما أتذكره .

٭ الكلمة المستعملة في الأصل هي **nigger** ، صيغة تحقيرية من كلمة **negro** التي تعني « زنجي » .

إلى سيدة أعرفها / كاونتي كلن

For a Lady I Know / Countee Cullen

لقد بلغ بها الأمر أنها تظن أنه حتى في السماء العليا
تتأخر طبقتها في النوم وتشخر ،
بينما ينهض الأطفال السود الأبرياء الساكين في السابعة
للقيام بالأعمال المضنية السماثية .

الطريق / هلين جونسن

The Road / Helene Johnson

آه أيها الطريق الصغير ، ممتلء طنيناً في النسيم ،
رابية صلصالية متوثبة ضائعة بين الأشجار ،
النغمة الدامية لطائر يتدفق منه الطرب
وقد علق في شجيرة نعسانة

وبذل روحه في خيط متفرد من الغناء المعتم .
آه أيها الطريق الصغير ، أسمر مثل عرقي الأسمر ،
جمالك الذي تدوسه الأقدام مثل كبريائنا المداسة ،
تراب التراب ، لا ينبغي أن يطرحوك مليئاً بالرضوض والكدمات .
انهض في صيحة واحدة مترعة ذهبية طافحة .

هنا والآن / كاثرين كيتر (١٩١٧ —)

Here and Now / Catherine Cater

إذا لم يكن هنا والآن سوى فـ ـة مؤقتة
بين تعاسة اليوم ، ومباهج
الغد ، فماذا إذن إن لم تلته أبداً
أحزان اليوم الوفيرة ، إن لم يأت الغد بتاتاً ، ماذا إذن ؟

إذا كان الشباب ، بدافع من نفاد صبره
لقلة الاحترام التي يتلقاها ، يتوق إلى الهرم ؛
ويبلى الهرم تحت وطأة خساراته
المتعددة الوجوه لرونقه ويندب الإهمال ؛

إذن دع الأمر يكون هنا والآن ، يا عزيزي ،
وليس في موعد معلق في الأزل ؛
لا يستطيع أي محدق في الكرة البلورية السحرية
أن يرى المستقبل مثلما ترى هنا والآن .

أغنية حزينة / دونالد جفري هيز (١٩٠٤ —)

Threnody/Donold Jeffrey Hayes

فلتصمت الحناجر السعيدة ؛
من القصبة المعذبة فقط
يصنع الناي !

القلب الكسير فقط يستطيع أن يغني
وأن يصنع من الغناء
شيئاً حلواً يحبس الأنفاس !

فقط الحنجرة الحزينة — الحنجرة المعذبة
تبدع من الصوت
نغمة مثيرة إثارة غريبة .

الحنجرة المعذبة فقط تستطيع أن تقذف
الجمال في وجه السماء —
القلب الكسير فقط يستطيع أن يغني
دون أن يسأل لماذا . . . ! —

لاصور / وورنغ كوني (١٩٠٦ —)

No Images / Waring Cuney

إنها لا تعرف
جمالها ،
وتظن أن جسدها الأسمر
عديم المجد .

لو كان بإمكانها أن ترقص
عارية ،
تحت أشجار النخيل
وترى صورتها في النهر
لعرفت .

لكن ليست هناك أشجار نخيل
في الشارع ،
وماء الغسيل لا يعكس أية صور .

أنت جزء مني / فرانك يربي (١٩١٦ —)

You Are a Part of Me / Frank Yerby

أنت جزء مني . لا أدري
أية كيمياء بطيئة جعلتك في البداية
نسيجاً حيوياً من كياني . حتى لو ذهبت
وراء حافة الزمان والمكان ، فإن
نبرات صوتك نفسها ستغني طريقها
إلى داخل أعماق عقلي كما تفعل دائماً . وشعرك
سيلمع بنفس الإشراق ، فالعبث بالكلمات
والنظرات بلا تصنع ، والإشارات ، والأصابع

الشابة الحلوة التي تلوح ، قد حفرت في أعمق
أعماق روحي مخطط روحك . ولو نسيتني
بسرعة كما لو كنت صورة مضحكة رسمت
فوق الماء ، فإنني لن أعرف الندم بتاتاً
إذ أنني أدرك أنه لا سحر يستطيع أبداً أن يطلق
سراح ذلك الجزء منك الذي هو جزء مني .

إلى ساتش / ساموئيل آلن (١٩١٧ —)

Samuel Allen / To Satch

أحياناً أشعر وكأنني لن أتوقف بتاتاً
بل أتابع المضي أبداً
إلى أن أمد في صباح مشرق
يدي إلى الأعلى وأمسك حفنة من النجوم
وأهزهز ساقي الهزيلة الطويلة
وأضرب بها ضربات ثلاث تحرق السماوات عن بكرة أبيها
وأتطلع إلى الله وأقول
ما رأيك !

أغنية / م . كارل هولمن (١٩١٩ —)

Song / M. Carl Holman

مرتدياً كآبتي
ولا مكان هناك أقصده ،
برماً كالخطيئة من انطوائي
وبرماً من كوني كذلك ؛

خرجت أتمشى في الشارع ،
متعطشاً لأن أمد يدي

لأي من لديه من العافية ما يداوي
أو لديه قلب يتفهم .

لم أكن قد مشيت أكثر من المسافة بين شارعين
وقابلت أكثر من عشرة أشخاص
إلا وقد قرأت الوصية
المقفرة خلف كل ابتسامة :

يلازمني من تحت حواف القبعات ،
أكثر صدقاً من المرآة ،
تجسيد حزني ؛
صورة غلطي .

الثائر / ماري إ . إيفنز

The Rebel / Mari E. Evans

إنني متأكد
أنني حين
أموت
ستكون لي
جنازة كبيرة . . .
فضوليون . . .
قد أتوا
ليروا
ما إذا
كنت حقاً
ميتـــاً . . .
أو أنني فقط
أحاول إثارة
المتاعب . . .

حين تكون في روما / ماري إ . إيفنز

When in Rome / Mari E. Evans

ماري يا عزيزتي
البراد مليء . . .
خذي
أي شيء تريدين
أكله . . .
(بيضة
أو حساء
. . . ليس هناك لحم .)
يوجد بقول مطبوخة
وجبنة بيضاء *
(آه ! لو أن هناك
شيء من اللوبياء . . .)
يوجد سردين
على الرفوف
وما شابه . . .
ولكن
لا تتناولي
سمك الأنشوفي
فهو باهظ
الثمن !

---

* في الأصل endive و cottage cheese والـ Endive هو نوع فاخر من البقول والـ cottage cheese نوع من الجبن شائع أكلهما في أمريكا . وما تحاوله الشاعرة هو تبيان التفاوت بين نوع غذاء السيدة البيضاء التي تتحكم فيه الرغبة بالابتعاد عن السمنة والغذاء الذي تريده الأجيرة الزنجية التي تحتاج إلى طعام أكثر دسماً .

(لا ينقصني سوى
سمك الأنشوفي !
ماذا تظن أن لديها ـ
أأنا عصفور تريد إطعامه ؟)
يوجد شيء وافر هنا
ليشعرك بالشبع . . .
(نعم يا سيدتي . مجرد
المنظر
يكفي !
آمل أن أبقى على قيد الحياة
إلى أن أصل إلى بيتي
لقد تعبت من أكل
ما يأكلون في روما . . .)

★ ★ ★

أغنية للشمس
أغنية للنجوم

ليانة بدر

في الصباح ، فتحت نافذتي وابتسمت لجارنا الحارس العجوز. كان قد ارتدى معطفاً عسكرياً شتائياً وتدفأ لأول مرة منذ حلول الشتاء . بادءته الحديث فأخبرني أن الوقت قد حان كي يرجع من المتراس إلى بيته ، وأنه مشتاق إلىأن يصطحب زوجته في زيارة لرؤية حفيدهما الرضيع .

سكتت أصوات المدافع ، ومدت المدينة أياديها المجرحة إلى هدوء تغسل به وجهها المختنق بالشظايا.. وفي البارحة ، أتى إلي ذلك الجار العجوز حاملاً معهصندوقاًخشبياً مغطى بقطعة خيشعتيقة ،وكان في داخله أرنب .

أرنب لونه الكستناء المملوحة علىجمر المواقد. كنت أتوقع أن أرى عينيه حمراوين كباقي الأرانب،فاذا بهما حبتان من البندق ذياللون العسلي اللامع . هزج ابني أهازيج الفرحة والود . وحين كان الأرنب يرتعد

راقداً فوق أوراق الخس المرمية في قعر صندوقه ، كان ابني بوصلة ترتعش فرحاً بالاتجاهات الأربعة . وكان للعالم رائحة التراب مترعاً برائحة أغصان شجرة الليمون . تلاشت طلقات القناصة وراء فوهات المداخن المسودة ، ولكنني مازلت أنظر إلى المدخنة القريبة من بيتي ، فأراها رجلا قزماً ، أغبر اللون ، يشيل على كتفه سلاحاً .

أنشد ابني للأرنب الصغير ممتلئاً بالغبطة :

«أرنب في المغارة
كان نائماً
وكان مسكيناً لايعرف أن يمشي
دخلت الشمس إلى المغارة
قفز الأرنب
نط ، نط ، نط . . »

ووجدتني مستغرقة في النظر اليهما ، ودون وعي مني تذكرت أغنية قديمة ، سحبت الطفل من يديه ، أخذته صوب الشرفة وأنا أغني :

« التمعي ، التمعي ايتها النجمة الصغيرة
فكم تعجبت وانا اتساءل من تكونين ! »

هاهي النجمة ، نجمة الميلاد تبث الضباب والصقيع المتثائب على أعناق شجرات الصنوبر . وتذكرت اني كنت اذهب وصديقاتي إلى تلك الكنيسة القائمة على كتف أريحا ، نحضر قداس منتصف الليل . كانت التراتيل وأنفاس البشر المتجمدة على النوافذ تهدل الينا بصوت رخيم

خارجة من قعر الزمن . « يوشع بن نون » مات وقامت « أريحا » إلى الحـــياة . بعثت « أريحا » إلى الأبد وانتهى « يوشع بن نون » إلى حفرة ضئيلة ماعاد يعلم مكانها أحـــد .

كان صوت الأورغن ، التماثيل ، الصور الحائطية الملونة التي ذاب لونها أو يكاد ، الأجراس العتيقة ، شجرة السنديان التي تعيش في الباحة منذ أكثر من مئة عام ، صخور جبل « قرنطل » التي تبدو دامسة وراء إطار النافذة المظلمة . . . وكانت بلدة ساذجة خافقة بالبهجة والأنس ترقد في أوطأ مكان في العالم ؛ وتحتسي ماء مالحاً ، وتنبت على شرايينها المتجهة إلى جبل «التجربة» أوراق الموز العريضة الشديدة الأخضرار . وكنا صبايا البلدة نرتشف الأماني الجميلة والمستقبل الآتي ونحن متراصون على الكراسي الخشبية العتيقة ، ثم ننسى تطلعات الأهل إلينا كي نكبر فنساعد على وفاء الديون المتزايدة . وما كان أحد يسائلنا عمن تحمل قرآناً في صدرها ، وعن التي تعقد الصليب بالدبوس على صدر مريولها . وكنا نرقب بانتباه شديد تلك الستارة السوداء المعلقة على باب غرفة الاعتراف ، تهتز كلما دخلت إمراة . والهمسات تدور بيننا حسرة على أبينا الخوري ذي الشعر الطويل الناعم المسدل على رقبته وذقنه ، لأن وقته لن يتسع لتقريع أحد في مثل هذه الليلة .

احتجبت تلك الايام وتلك الليالي . ولكن « اريحا » البعيدة الغائبة كانت تقترب مني في بعض الليالي ثم تمضي . لم يعد لشيء مذاقه ، لم يعد لشيء جماله ، ليس حلماً ان ابني لم يحسن ان يغني الفرح إلا حين أتاه ذلك الأرنب .

سكتت أصوات الخراطيش وكريات النار الملتهبة . وقد يتاح لي أن

أجلس في هذا اليوم تحت هذا الضوء الذهبي المنسكب من أمنا الشمس ، أسرح شعري وانا أرقب ابني يلاعب أرنبه ذا الوبر الكستنائي .

احتجبت الشمس ، أزت السحب وهي تخترق بطائرات فضية شاهقة الارتفاع تلتمع التماعاً خاطفاً بزوا ياها المثلثة.هذه الطائرات قد طاردتنا يوماً ونحن على طريق « أريحا » . برق الصاعق ، ثم تطايرت قطع القذا ئف ، الشظايا ، معدنية ثقيلة مشبعة برائحة البارود والكبريت الخانقة .

لم يعد العجوز أمامي ، تفجرت بيوت كثيرة ، تساقطت الصفائح والباطون والأخشاب ، وتطايرت أصصها عن الشرفات ، وأصبحت اكواماً هائلة من الردم والحجارة . فتحت عيني فوجدتني على أرض الغرفة ، كان الطفل يبكي ، والأرنب يرتعش بنبض مسعور .

رمقت ابني فكف عن ارتجافه وبكائه . قام يحمل أرنبه ، ثم لحقني وانا أتجه إلى الخارج . كان الحارس العجوز يتحامل على جراحه وهو يقفز في الطرقات الملآنة ببقايا الحطام . وكنا كثيرين نتقاطر من كل الزوايا ، في طريقنا كي نزيل الركام مرة أخرى .

★ ★ ★

شجرة الكينا

نسيرون مالك

١ – الاستنفار

لم تعد مراقبة المارة من أطفال ونساء وشباب تثير اهتمامها ، حتى أصوات وزعيق السيارات المنطلقة بسرعة عبر الشارع ، لم تعد تحرك في أعماقها أي رغبة في رفع رأسها ، والتطلع إلى مجريات الحياة حولها . كانت تشمط الأوراق عن عرانيس الذرة . ثم تزيل عنها الشعيرات النباتية،و تلقيها إلى جانب والدها العجوز ، حيث يستمر في شيها . كانت قد غرقت تماماً في عملها تاركة خارج نفسها السيارات ، والناس ، وظلال شجرة الكينا ، ورائحتها العبقة ، حتى حر الشمس ابترد على جسدها ، ولم تعد تحس به ، لم يعد شيء ما يشغلها في هذه الدنيا سوى تأخر ابن عمها « لماذا تأخر يا ترى . هو وعدني بعودته السريعة ربما ينتهي الاستنفار ؟ » قال لها : مهما تأخرت سأعود يوم الخميس . كانت يدها بين يديه عندما أخبرها بذلك. وجذع شجرة الكينا يخفيهما عن أعين أهليها . . . لن أتأخر . سآخذ إجازة طويلة هذه المرة ، ربما ينتهي هذا الاستنفار الفجائي اللعين . سآخذ أسبوعاً بالكامل . سبعة أيام ... وضغط على يدها الصغيرة . عندما فرت من بين يديه « إياك والتأخر . سأزعل منك هذه المرة » وقطع إجازته ليلتها ، والتحق بقطعته العسكرية على الجبهة « نعم لقد وعدني أن يأتي يوم الخميس . ولكنه لم يعد . لماذا ؟ لقد مضى الخميس والجمعة ، والسبت ، والأحد . والبارحة ، كان الإثنين . وها هو الثلاثاء بدوره يمضي . لماذا تأخر ؟ ألم ينته الاستنفار يا ربي ؟! » .

– حنة ؟

رفعت رأسها إلى والدها بانتباه ..

– لماذا لا تمشطين العرانيس ؟ امشطي يا بنتي . امشطي . يجب أن ننتهي منها باكراً بقدر المستطاع .

أخفضت حنة رأسها ، وراحت تسرع في شمط عرانيس الذرة من الأوراق ، والشعر النباتي اليابس « ماذا ستفعلين لو سمعت الآن ، أو بعد قليل صوته ، وهو يقول : مرحباً يا عمي ؟ ثم يلتفت إليك . ويضحك لك : حنة مرحباً .. آه كم سأتملاه لحظتها ؟ يقيناً سأتملاه طويلاً ... قميصه الخاكي ، وبنطاله الواسع ، وطاقه المهترىء من الأسفل ، وحذاءه العسكري المترب ، وذقنه النابتة ، وسمرته الحبيبة . حتماً سيغمزني بعينه كعادته وهو يشد على قبعته العسكرية ، بينما يحمل بيده الثانية شنطة تنكية صغيرة ، حتماً سيشد على يد والدي . ثم ينقل نظره بينه ، وبيني ، ويتردد طويلاً قبل أن يمد يده إلي ، ويأخذ أصابعي بين أصابعه ، ويضغط عليها برفق . فأحس بتسرب شوقه وحنينه إلي . أحس بحبه عبر إصراره على إبقاء يدي بين أصابعه المحروقة أكبر وقت ممكن . والدي يسأله : ايه يا أحمد .. لم تقل كيف الحال ؟ ويطلق يدي بتردد : بخير .. بخير يا عماه ... لقد تأخرت هذه المرة يا بني ؟ ويطرق رأسه حزيناً ، متضايقاً : الاستنفار يا عماه . الاستنفار . ويحرك يده . كأنه يلعن الاستنفار . ويضحك والدي له : خير يا بني . لم يبق على تسريحك إلا القليل ... الله يرجعكم للأهل بالخير والسلامة . ويتابع والدي عمله . فيظل أحمد واقفاً ينظر اليه ، وعلى وجهه بسمة حب كبيرة ، ومشرقة . كان والدي يعلم بحبنا . ولكنه يحاول ألا يشعرنا بذلك . كان يحبه ، ويعامله كأخ لي . لا زلت أذكر عندما قالت والدتي ذات يوم : بأن حنة لابن خالها ... نظر إليها بغضب . سأقتلع لسانك إن ذكرت هذا الأمر مرة أخرى . أنت تعرفين بأن حنة لن تعرف زوجاً سوى ابن عمها » وتتنهد « لماذا تأخر هذه المرة يا ربي ؟ ألم ينته الاستنفار بعد ؟ » وتلتفت حولها بشرود . كأنها تبحث بين الناس المارين عبر الشارع الرئيسي ، والفرعي عن أحمد .. لا أحد يأتي من هذه الجهة ، ولا من تلك .. وتتنهد « لا يزال اليوم بأوله . وإن لم يأت اليوم ، سيأتي الخميس القادم . هل تظنين بأن الأمور بيده ، حتى تلوميه على تأخره » وصمتت « يوم الخميس القادم ؟ يعني سيمر الثلاثاء ، والأربعاء . ثم يأتي الخميس . ويظل سبعة أيام بلياليها . يظل إلى يوم الخميس الذي سيليه . اضحكي في عبك » وتضحك « لا أدري لماذا أيام الخميس محبوبة لدي ؟ » ويضحك لها :

أنا أعرف .. » قل إذن .. امسك ساعدي . وقال : لأني آتي أيام الخميس » ضحكت بخجل . ثم أطرقت يوم فوجئت بدخوله البيت . تلفت حوله . ثم غمز بعينيه مشيراً إلى البيتين : أين الأهل يا حنة ؟ « قلت بلهوجة لقد ذهب أهلك إلى بيت أختك . أما أهلي فلقد خرجوا لعند خالي عبد الله » ظل يبتسم . ثم قال بخبث : لماذا لم تذهبي معهم ؟ « أطرقت خجلا مرة أخرى . وأنا أشد غصناً مهدلا من شجرة الكينا . وهب ما يتصاعد ووجهه فوق رأسي ، وفمه بين شعري : احبك حنة .. أحبك . وصمت طويلا . ثم أتاني صوته من بعيد . قريباً سأتسرح من الجيش . سأعود إلى معمل النسيج لأجمع بعض القروش فأخطبك من عمي . ولن تمر أيام الخريف . حتى نكون قد تزوجنا . ستكون هذه الغرفة بيتنا .. انظري إليها . صغيرة أليس كذلك ؟! لا بأس ستقص هذه الأغصان المهدلة على الباب ، و ... » لم أدعه يكمل . فقلت بغضب : لا .. لن تمس أغصان الكينا . ستظل مهدلة على الباب . ستكون ستارةخضراء . عبقة .. » لا بأس . لا بأس . لتبق أغصان الكينا . فقط أن لا تغضبي . هيا اضحكي . اضحكي .. » وضحكنا معاً طويلا . بينما كنا نتراكض حول جذع شجرة الكينا ، ونتقافز ، و .. » .

— حنة ..

وعاد صوت والدها يوقظها من شرودها لتنتفض ، ثم تطرق ، وتتابع عملها في شمط عرانيس الذرة الذهبية اللامعة الماثلة .

٢ — الفحم

« هذا الحر . وهذا العرق اللعين . وهذا الفحم المتوهج . وهذه العرانيس المشوية التي تشع باللفح .. لو استطيع ابعاد وجهي عن اللهب ، أو درء اللفح اللاهب عن باطن يدي » ويرفع وجهه إلى الشارع قليلا . فيلفحه النسيم المتلاعب بين أغصان شجرة الكينا المهدلة فوقه من وراء حوش داره . والسيارات تمر بالعشرات ، ويرد على أسئلة المشترين .. « هذه بعشرة قروش ، وهذه بخمسة عشر قرشاً » ويلف بعضها في ورق الجرائد ، يدفعها إلى الشاري ، بينما يده الأخرى تدلي بالقروش العشرة في جيب جاكيته المهترئة الكمين . يلتفت حوله ، صوب البرميل المليء بالعرانيس المسلوقة المثبت فوق البوابور المشتعل تحت الماء المغلي . وتنقل نظره إلى ابنه ، وهي تكشط الأوراق والشعر النباتي اليابس عن عرانيس الذرة ، فتبدو صفراء ذهبية لامعة ... ويشم رائحة احتراق الذرة . يمد يده بسرعة . ويلتقط عرنوساً كاد أن

يحترق بالكامل « اللعنة . أكثر من مرة قلت لك : لاتتلهى بالأمور التي تجري حولك . كل التهاء منك يعني احتراق عرنوس . يعني خسارة عشرة قروش يا ابن الكلب ... اللعنة » وراح يقلب العرانيس إلى جانبها الآخر . وهو يهز قطعة من الكرتون فوق المنقل . فيتوهج الفحم ، كما يتوهج الغم في صدره . فهو يبغض فصل الصيف . انه فصل العطالة عن العمل بالنسبة له . فيضطر إلى شيء ، وسلق العرانيس لسد رمق سبعة أطفال « تفو ... » ويبصق أمامه . فتستقر البصقة على الأرض بيضاء لاتلبث ان يتشربها التراب ..

– عمو .. اعطني عرنوس ذرة ..

ويرفع وجهه إلى صبي صغير مادأ يده بعشرة قروش ، وتمر سيارة عريضة فارهة من أمامه ببطء ... ويركض الصبي ليلحاق بأمه ، ويعاوده الغم من عدم مجيء أحمد « ابن الكلب لماذا لم يأت هذا الأسبوع ؟ .حرام عليك يا أبا محمد . انه عسكري . لو كان الأمر بيده لجاءك ركضاً » ويلتفت صوب ابنته « بنت الكلب منذ يوم الخميس الفائت . وهي شاردة ، مغمومة ، نزقة ، وعصبية » ويضحك في عبه « ايه .. يا أبا محمد . انه الحب .. ايه أيام زمان . يوم كنت شاباً ، وعاشقاً » وتتهد « انه ابن اخيك . فهو بمثابة ابن لك .. انه يحبك ليس من أجل حنة .. لا . لا .. أعوذ بالله . فهو يحبك منذ يوم كانت حنة لا ترتفع عن الأرض شبراً . يحبك أكثر من ابيه . أبوه قال لك أكثر من مرة . لقد استطل الولد فيك يا عبد القادر » ويضحكان . وهو يرد على أخيه « لابأس انه ابن أخي . ولكن ابن الكلب لم يعد هذا الأسبوع .. ألم ينته الاستنفار بعد ؟! .. » .

– عمو .. اعطني عشرة عرانيس مسلوقة ..

ويتوهج الفرح في عيني أبي محمد « لو يأتي عشرة زبائن من أمثال هذا .. لانتهيت من الوجبة الأولى قبل الساعة العاشرة » ويلف عشرة عرانيس بورقتين من الجرائد ، ويدفع باللفة إلى يدي الشاب ، ويغمض عينيه . يفرك اليمنى بيده ، بعد أن تسربت حبيبة عرق مالحة إليها . شعر بحرقة كاوية ، بينما غضب مكتوم يتوهج في نفسه « هذا العرق اللعين » ومد يده ، تناول خرقة بللها بالماء ،ومسح بها وجهه ، وعنقه من الأمام والخلف « اللعنة .. » ورفع عرنوس ذرة مشوياً ، والقى به بسرعة فوق قطعة الخشب المغطاة بشعر العرانيس الباقي الطري . ثم حط يده في سطل الماء «اللعنة ..انه جهنم ..هذا الفحم اللعين » ويلتفت حوله ، يتملى سيارة فارهة تمر من أمامه ببطء . كأن صاحبها يستعرضه « بنت الكلب لاتتذكرني حتى بطاسة ماء بارد » ويلتفت إلى حنة :

— قومي . وقولي لأمك ان تجلب لنا شيئاً من الماء البارد . لقد نشفت اعماقي .. »
وتصاعدت رائحة عرنوس ذرة محترقة . وبدفع يده بين الجمر ، يلتقط العرنوس بلهوجة ، ويلقيه فوق قطعة الخشب « اللعنة ، لقد انسلخت اصابعي . تفو » ويلتفت حوله « أولاد الكلب لم يظهر أي واحد منهم هذا الصباح . أين ذهبوا . سبعة قرود من قلة فائدة . . تفو » ويحرك قطعة الكرتون بغضب فوق الفحم ، وعرانيس الذرة « اقسم بربي لأريهم نجوم الظهر أولاد الكلب . لا أرى وجوههم إلا أثناء الأكل والشرب » وتعود السيارة الفارهة إلى مرورها البطيء من أمامه « سأدق اعناقهم » ويمسح بكمه حبيبات العرق عن جبينه « تفو . . على هذا الحمر . . . » ويقذف العرنوس المشوي الملتهب ، اللاذع فوق قطعة الخشب المغطاة بشعر العرانيس النباتية الطرية . . وتمر سيارة فارهة ببطء من أمامه . . .

٣ — الحلم

« يالروعتها .. كيف نمت هذه الوردة في مثل هذا المكان ؟ » ومسح البيوت الطينية، واشجار الكينا المغبرة ، والأبواب الثقيلة الصامتة ، والأولاد الحفاة العراة على الرصيف الترابي « سأنزع الثياب عنها بهاتين اليدين » ورفع يديه عن مقود السيارة « سأدلك جسدها . سأغسلها ، وأطيبها بنفسي ، سأرفعها عارية على يدي . امددها على السرير . يالحلاوة . . وجه بريء . عينان مهويتان . بشرة خمرية ناعمة ، ناعمة » ووصل إلى آخر الشارع الفرعي . فادار سيارته بصعوبة بعد أن واجهته عشرات العربات ، ، وتزاحم الناس على مدخل السوق المغطى ، والأضواء الشاحبة تتسرب من فتحات في سقف السوق . تشق العتمة الغبارية الثقيلة بأسهم نورانية . راح يعمل زمور سيارته بين الناس ، والعربات . والدراجات ، والبضائع المكدسة أمام الحوانيت . تصاعدت إلى انفه رائحة الغبار ، والحناء ، والنفتالين ، والقنب ، والتراب المرشوش بالماء ، امتزج صوت زمور سيارته بأصوات الناس ، وصاح الباعة ، وقرقعات بائعي العرقسوس ، والتمر هندي ، وطقطقات الدراجات النارية . فشعر بنزق وغضب . وهو يركز جهده للخروج من هذا الزحام « اللعنة . . إنظر إلى هذا الحمار انظر . . . » وضغط على الزمور بشدة . فهرول رجل ما من أمام السيارة . وهو يتطلع خلفة ، وعلامات الذعر في عينيه . . . وخرج إلى الشارع . بدا أمامه عريضاً ، مغموراً بضياء الشمس ، شبه خال من الناس . فاندفع بسيارته ليلف الشارع ، ويدخل الزقاق الفرعي مرة ثانية « ما أحلى الصدف . . قلت اسلك هذا الزقاق الفرعي لاختصار المسافة يارجل ، وعلى مدخل الزقاق كان القمر

جالساً » وشد بيديه على مقود السيارة « تمر بجلس بين كومة من عرانيس الذرة . تزيل عنها أوراقها ، وشعرها النباتي . منطوية على نفسها، خجلة ، وعجوزها ..؟ » وسكت لحظة « ياترى ايكون والدها ؟ أم ؟ ؟ ؟ » وابتسم في سره « ليكن مايكون . المهم هي لا هو . . . على مايبدو لا تزال جديدة على انكار ؟ انطواؤها ، خجلها ، لملمة نفسها . . لا أعتقد فتاة جميلة ، ملائكية الملامح . تعرض بهذا الشكل على المارة .. فقط لتعرية العرانيس من أوراقها ؟ أما العجوز .. فيتظاهر ببيع المستوي والمسلوق منها أقسم بشرفي انه عين العرض . . فهو يعرض بضاعته الحقيقية علم الناس . ياله من ثعلب ماكر . . بالروعتها » وتجسدت له عارية في مخيلته « هاهي أمامك . . تأملها ملياً . . انها في أول العمر . منذ مدة بعيدة ، وبي رغبة لواحدة من أمثال هذه الصغيرة . واحدة لم يكشف عن كنوز جسمها بعد . صلبة الصدر والردف . . بالشعر الخرنوبي الجميل . . . » ويضحك « انه مندى بزيت الشعر . . بالسذاجه القروية . . سأدخلك الحمام . لاداك جسدك عشر ساعات . سأنظف شعرك ، واضمخه بالعبير والفل و . . آه سامر . ستقضي ليلة مجنونة . . لا . لا . . . سأستضيفك في منزلي اسبوعاً بكامله لأمتص رحيقك حتى آخر قطرة . . ياجنة عدن . . . سأخلع عنك هذا الثوب العتيق ياحلوتي ، والفك بآخر من حرير . . . » ومسح وجه العجوز الغارق بالعرق . وهباب الفحم الرمادي . ابتسم وهو يمر بهما ببطء ، ونسمة خفيفة تعبر به ، تتخلل فتحة قميصه السماوي اللون عند الصدر ، تمسح بطنه المتعرقة عند حزام بنطاله النيلي الداكن . وتنتشر حول خاصرتيه حتى ظهره المستند إلى مقعد السيارة . فيحس برعشة باردة لذيذة. يبتسم، ويبتسم لتلك اللحظة العذبة اللذيذة التي سيقتنصها من شفتي تلك الصبية الصغيرة، من حلمتيها الداكنتين ، من مسيل فخذيها ، من رؤس اصابع قدميها الصغيرتين الطريتين . . ويشد على مقود السيارة . وهو يدور بها دورته الرابعة ، يلف بها حول مجموعة من البيوت العربية القديمة المنتصبة بعجز في الشوارع المحيطة بها . وتابع دورانه البطيء متطلعاً إلى أول الشارع . حيث الرصيف الترابي الضيق. حيث العجوز وهو يحرك قطعة الكرتون فوق منقل الفحم المتوهج . حيث الدخان الأبيض يمتزج بالرمادي ، ويتصاعد محلقاً مخفياً وجه العجوز . حيث الصبية الجميلة تظهر من وراء الدخان الأبيض والرمادي . . . حورية تنتظر ملاحاً ينتشلها من عرض البحر الغباري . . . ويسمع ضحكة مالرجل ماني داخله : ديه . . لقد اوغلت في حلمك بعيداً . . أرجوان تقف لحظة لتسأل نفسك : قد تكون ابنة إنسان شريف دفعته الحاجة إلى مشاركته العمل ؟ ويضحك من

ذلك المسكين القابع في داخله بوضع يحاول أن يكون فيه انسانياً » مسكين انت وسؤالك . هذا النمط من الناس اعرفه . كما اعرف رائحة يدي » ويقف أمام العجوز ، يميل نحوه ، ينادي عليه ، فيرفع العجوز رأسه . وهو يهش الدخان عن وجهه «هات ياحاج عشرة . . لا . لا . . . لتكن خمسة عشرة عرنوساً . نعم . . نعم من العرانيس المشوية » ويبتسم « من التي ثمنها خمسة عشر قرشاً..ياله من وجه صبوح ، أرفعيه إلي ياصغيرتي . انظري إلي وجهي . إنه خجل التجربة الجديدة » ويضحك « الله يعطيك العافية ياحاج » ويضع في يده خمس ليرات ورقية . وهو يبتسم ،وينظر صوب الصبية « واللحم ألا تبيعه ياحاج ؟ اقصد بكام اللحم ؟ ! » ويضحك بعبث ، ويغمز بعينيه العجوز الذي وقف كالابله . وهو يردد بينه ، وبين نفسه « اللحم ! أي لحم ؟ ألا يرى هذا الأحمق بانني لا أبيع سوى عرانيس الذرة ؟ » ويتلفت حوله حائراً . ويضحك الشاب « اللحم الني . ياحاج » ويغمز صوب الصبية التي كانت مطرقة ، غائبة ، شاردة، وردد العجوز كلمة اللحم مرة أخرى بينه وبين نفسه متضايقاً « أي لحم يقصد هذا الأزعر ؟ » واستقرت عيناه على إبنته ، ورأى جزءاً من ساقها مكشوفاً وعرف غاية الشاب « ابن الكلب يقصد حنة ؟ » وتفجر الدم في رأسه . شعر برجفة قوية في بدنه ، والتفت صوب الشاب الذي كان لا يزال يبتسم « ايوه ياحاج . . اللحم » ، وغمز صوب الصبية مرة أخرى . . . ففقد العجوز السيطرة على نفسه بعد أن تفجر غضب مكتوم عمره مئات السنين من القهر في عروقه « له ياابن الكلب . . » وتقلصت عضلات وجهه ، وساعديه ، وساقيه وهو ينحني بكامل قامته نحو الأرض . فلم تلمس يده المدسوسة في التراب سوى حجرة بحجم الكف ، صلدة ، قوية . رفعها إلى الاعلى ، وقذفها بكل قوته وراء السيارة التي انطلقت هاربة بجنون فارتطمت الحجرة بنافذتها الخلفية . وانفجر زجاجها بدوي قوي مختلطاً بزعيق دواليب السيارة اثناء دورانها ، واختفائها في منعطف الشارع .

★ ★ ★

صورة الأمير

نصر الدين البحرة

قال لها وهو يفرك يديه ويبتسم :

– افرحي يامرأة . . . اضحكي . . . قريباً جـداً ستدفن الفقر . ستقبره قبراً . اتدرين ماذا قال لي موفق بعد أن شاهد « البورتريه » الأخير : ماذا ؟ إنك تحمل في يديك كنزاً لا تعرف قيمته . آه لو كانت لي يداك ، إذن لأصبحت الآن أمير موناكو . بشرفك قل لي : هل كان « بيكاسو » في الأصل إلا إنساناً « فقيراً » مثلك ؟ لكنه اجاد استخدام الكنز الذي يملكه في يديه أفما آن لك أن تتحرك ؟ فاذا لم تتحرك الآن فمتى ؟

كان يدرك جيداً ، انه وقد نيف على الخامسة والأربعين ، لم يبق له إلا القليل من الفرص ، وعلى الرغم من أن نفسه حدثته أكثر من مرة أن يقدم . إلا أنه ، كان يتراجع باستمرار .

لقد بدأ أكثر من مرة إلا انه كان يفاجأ باستمرار بأمور يفترض ان تكون محسومة بالنسبة إليه كفنان : الخشب الذي سيشد عليه اللوحات ، والقماش الذي سيرسم عليه والألوان التي يستخدمها ، كل ذلك يحتاج إلى مبالغ معينة من المال لا يملكها . حتى إذا توفرت بين يديه ، حار ماذا يفعل بها : أيشتري طعاماً للأولاد والزوجة ، أم يسدد الديون التي مازالت تتراكم عليه يوماً بعد يوم ، ام يشتري لنفسه ثياباً لا تليق بفنان على الأقل ، أم يشتري اللوازم الفنية ؟

واذ يتذكر ، بأنه لا يملك مرسماً « خاصاً » به مثل الكثيرين من الفنانين . فانه

يؤثر ان يهرب من الموضوع . يتناساه ، أو يتجاهله معللا نفسه ، بأنه سيفعل ذلك في اقرب فرصة .

اين يرسم ؟ بين الأولاد الذين ماينون يتعاركون باستمرار ، حتّى انهم قد يقلبون في هذه الأثناء الوانه راساً على عقب ، ويستخدمون « بالتته » في عمليات الدفاع والهجوم والكر والفر ؟ وماذا يمنعهم أن يكسروا خــلال ذلك حـامـلة اللوحــات ؟

في المطبخ . . بين بخار الطعام وثرثرات الزوجة التي يفوق ولعها في هجانه وشتمه حوسها في الثياب الجديدة ؟ أم في الغرفة الصغيرة التي ينام فيها مع زوجته ، وتصر هي باستمرار على ابقائها مقفلة حتّى يحين موعد النوم ؟

أيــن أيــن ؟

قبل أن يرسم البورتريه الأخير لتلك الشخصية السياسية المرموقة ، فاتح زوجته بنيته في غرفة النوم ، قال لها : ان أحداً لم يتمكن من أن يرسم له حتّى الآن صورة زيتية تعجبه ، فاذا استطعت ان أصل إلى ذلك ، فأني لن أحصل على عمل أفضل من هذا هذا العمل السقيم الذي أقوم به الآن فحسب ، بل سأنال مكافأة ماليــة ممـتازة .

قالت له :

– وتشتري لي الفستان الذي شاهدناه الأسبوع الماضي على طريق الصالحية ؟

قال :

– العمى . هذا وحده يحتاج إلى بيت مال . وقد لا تكفي المكافأة التي سأحصل عليها لشرائه ، ولكني أعدك بشراء قطعة قماش لا تقة بك .

تجادلا قليلا ، ثم وافقت وناما على هذا الحلم .

صحا من نومه فجأة ، وراح يوقظها :

– والأولاد لم تقولي ماذا ستفعل بهم أثناء الرسم

تأففت المرأة بسبب إيقاظها ، من أجل هذه المشكلة التافهة ، ووعدت أن تساعده في حلها . قالت :

– ستدعهم يلعبون في الزقاق .

قال :

– لا أريد أن يقف أولادي ، مع أولاد الأزقة .

قالت :

– نرسلهم في زيارة إلى جدتهم .

قال :

– ستقرع رأسنا باستمرار ، بأنهم قد أفرغوا برادها من الطعام. ألا تعرفين ، كيف يأكل أولادنا ؟

قالت بنفاذ صبر :

– هلكتني ! ماذا نفعل بهم إذن ؟ نضع أيدينا في خوانيقهم ، لنقتلهم جميعاً ونستريح في السجن ؟

قال :

– ولكنك تستطيعين اسكاتهم وتهدئتهم عندما تريدين .

ووعدته الزوجة ، وبرت بقسمها . .

استقبله الرجل الكبير استقبالا « جميلا » ، وقعد ساعة يتأمل صورته في إعجاب ، قدم بعض ملاحظات حول الصورة . لم تكن أساسية ، ولم تقلل من إعجابه بها . وعندما غادر المكان ، كان في جيبه مبلغ لا بأس به من المال .

وفى بعض الدائنين المبوجين ، الذين ينتظرون عودته كل يوم ، ولا يتورعون عن قرع باب البيت باستمرار . اشترى كمية مرموقة من الطعام والفاكهة للبيت ، وقطعة قماشية للزوجة . لم يبق في يده إلا القليل لشراء الألوان .

ابتسمت الزوجة في رقة وعذوبة ، كما لم تفعل طوال السنوات الماضية وغمزت مبتهجة بعينيها وهي تقول :

– من يمنعك من أن تتحرك ؟ ألم أجمد لك الأولاد في المطبخ طوال الساعات التي كنت ترسم فيها صورة تلك الشخصية ؟ ماذا أستطيع أن أفعل لك أكثر ؟ قم . . تحرك منذ اللحظة . ولكن أرجوك أخبرني : ما هو مشروعك الآن ؟ . .

قال :

– سأرسم واحداً من الأمراء الذين تفوح منهم روائح النفط . . . حتماً سيجزل لي العطاء .

وقام من مكانه ، وأخذ يرقص :

– نعم . نعم . يا غلام أعطه ألف دينار . سأقول عندئذ : أيها البحر الذي لا شواطيء له : مثلك من يدفىء بعطائه.إذ ذاك سيصفق مرة أخرى بيديه وينادي : يا غلام . . . لقد أمرنا له بألف أخرى . هنا سأقول كلاماً لم يسمع بمثله قط ، وعندها ، سيصفق بيديه معلناً : « يا غلام لقد أمرنا له بكسوة أيضاً » .

سكت فجأة . غامت عيناه ، وامتلأ وجهه بركام من الضباب الأسود القاتم . كانت النافذة مفتوحة أمامه ، تبدو منها أعالي البيوت ورؤوس المآذن ، وتتلامع أسراب السنونو المسائية في طيرانها ، وهي تلون الغروب كبقع سوداء داكنة .

كانت عيناه مصلوبتين في البعيد . أين ينظر ؟ .. أين .. لا ينظر . وعلا صوت الأولاد صارخاً قوياً من الزقاق ، فأحس كأنه مطارق ثقيلة تتردد داخل رأسه . ماذا ؟ أهكذا حقاً « تنتهي الأمور ؟ أهذه هي الخاتمة الأخيرة ، لكل تلك الصفحات البيضاء المضرجة بالأرجوان من حياته ؟

– يا ظلام السجن خيم .... إننا نهوى الظلاما

وتندفع في الجو وبين الأجساد رصاصات العساكر الفرنسيين وهم يفرقون تظاهرة الطلبة بالقوة ... سقط أحد الأصدقاء . قتل آخرون ، جرحوا لا يهم . المهم أن يخرج هؤلاء الغزاة من بلادنا ؟

– يسقط تصريح بيفن – بيدو .

كان يومها على رأس المظاهرة . كتب بيده بعض لافتاتها . وعندما بدأت الاعتقالات نجا بأعجوبة . رفاقه في المظاهرة كانوا حريصين على تهريبه .

– ما بك يا رجل ... سكت فجأة ؟ هل تشكو من شيء ؟

– لا ... لا ... ولكن عتمة الزنزانة ترهقني . لقد اقتلعوا أظافر بعض الأصدقاء .

– أية زنزانة ... وأية أظافر ؟ إنك تهذي .

– لا ... لا ... لا شيء إنني أتذكر فحسب .

– أهذا وقت الذكريات ؟ قم فباشر عملك فوراً . سأعد لك كل شيء .

كانت الشمس قد غطست في العتمة ، وراء البيوت والمآذن والقباب ، ولكن بقي في

الجو منها ما يشبه الضوء . ماذا لو يكون فجراً . وليس الغروب ؟ أهو مجرد تشابه في الألوان ؟

بعض الأصدقاء لم يوافق أصلا ، على هذه الطريقة . زاره في المنزل مصادفة وشاهده وهو يضع اللمسات الأخيرة على البورتريه .

قال :

– إنني لا أريد أن أصدق أنك أنت بالذات ، يمكن أن تنتهي إلى هذا . إنها ليست نهايتك كفنان بل كإنسان قبل أي شيء .

لم يدر في البداية ماذا يقول . كيف يمكن أن يجابهه ويجيبه . إلا أنه اندفع فجأة يقول :

– إن المبادىء التي منحتها زهرة العمر والشباب .... لم تستطع أن تقدم إلى أولادي رغيفاً واحداً من الخبز . يصعب علي أن أشاهدهم . وهم يهزلون ، وتصفر وجوههم ويتحولون إلى كائنات أشبه بفزاعات البساتين .

– ولكننا لا نستطيع أن نحاكم الأمور بهذه الطريقة .

– دعك من هذه الطريقة وغيرها . كل الطرق تؤدي إلى الطاحون . ويا لها من طاحونة بائسة مزرية . ألا قل لي بربك : متى تكتب الفصل الأخير من هذه المأساة التي نعيشها ونرغم أولادنا أن يعيشوها معاً . متى ؟ متى ؟ لقد سئمت الجوع والحاجة والبؤس ، والدائنين . سئمت حياتي نفسها . مرت بي لحظات ، فكرت خلالها أن أنتحر . ولكن ما ذنب الصغار ؟

ولم تنته المجادلة إلى شيء ، ولكنها أفلحت في أن تترك ندبة أخرى في أعماقه . إنه يحس بها ، كآثار جرح قديم .

لم يقل الصديق أن هذه آخر زيارة ستكون له إلى منزل الفنان ، ولكن أسلوبه في التحية والوداع كان يشي بذلك . ولاحظت الزوجة ذلك ، فلفتت نظره ، فإذا هو ينفجر :

– طز عليه وعلى المبادىء . وليسقط الجوع .

قالت المرأة :

– لا تهتم بما يقوله الآخرون ما دمت مرتاح الضمير .

ولكن أهو مرتاح الضمير حقاً ؟ لماذا يشعر إذن باستمرار بالحاجة إلى أن يغرق في غيبوبة ، يذهل فيها عن كل شيء ؟ لماذا يحس بتلك الوطأة ترزح فوق صدره دائماً ؟

إنه لم يؤذ أحداً قط . وإذا كان من إنسان سيلحق به الأذى ، فإنه هو نفسه أولا أوليس حراً في أن يصنع بنفسه ما يشاء وهل يشكل ما يفعله ايذاء للنفس ما دام ايذاناً بالخلاص من الكابوس الأفظع — لماذا يريدونه إذن أن يعتقد بأنه أصبح إنساناً مؤذياً على نحو ما ؟

الطرق المعروفة كلها مسدودة بالطاحونة البائسة . فلِمَ لا يبحث عن طريق جديد للخلاص ، خلاصه هو شخصياً على الأقل ؟

قرأ ذات مرة حكاية عن أحد ملوك ايرلندا ، هزم في معركة كبرى مع الإنكليز ، فتفرق عنه جنوده وضباطه ، ما خلا قلة مخلصة ، فلجأ إلى كوخ فقير في الغابات يمضغ خيبته وإخفاقه مثل إنسان يأكل كبده ، لكنه فجأة انتبه إلى نملة تصعد وتهبط جدار الكوخ . كانت تحاول أن تنقل حبة حنطة إلى قريتها في أعلى الجدار . كادت أن تصل أكثر من مرة إلى قريتها ، ولكن الحبة كانت تسقط منها لتعيد الكرة : تهبط الجدار من جديد وتظل تبحث عن حبة الحنطة حتى تجدها وإذ ذاك تعاود الصعود مرة أخرى . نسي الملك المهزوم مأساته ، وانصرف إلى مراقبة النملة الصغيرة . أدهشه إصرارها ودأبها دون كلل أو ملل ، فاستعذب متابعتها . نما في ذهنه سؤال مفاجىء : ترى أيمكن أن تصل إلى القرية ؟

نعم لقد وصلت . وهو نفسه ، قام بمشاوير مشابهة . اقترب من قريته عدة مرات لكنه إذ يصل قريباً من المدخل ، يعود فيسقط من جديد . ينهض . ينفض الغبار ، ودون أي تلكؤ يهم بالصعود ، غير عابىء بحسابات الربح والخسارة . فما أن يدنو من مشارف القرية ، حتى يجيء من يدفعه بعيداً ، ويهبط به إلى نقطة البدء .

لو كان المطلوب منه إشادة هرم فرعوني ضخم . إذن لفرغ من بنائه خاصة وأن الكثيرين كانوا يشاركون مندفعين في أعمال الإشادة والبناء . ولم يكن وحده هو الذي يقع من أعلى الجدار . كان معه آخرون بعضهم كسرت قدمه . أناس تحطمت ضلوعهم . ثمة من بقي في مكانه لم تعد لديه قوة للنهوض على الإطلاق . لم تصب أضلاعه بسوء ، ولكن السقطة سحقت روحه . وهناك من غادر المكان كله إلى موطن آخر ، من حزم أمتعته ، وحمل سترته على كتفه ومضى إلى غير رجعة .

أما هو ، فقد أصر على الصوق بالأرض . كان يتلقى التحدي ثم يرده بقوة أشد ، وقد فتح عينيه حتى أقصاهما ، وراح يستعذب رؤيتهما وهما تقدحان الشرر ولكن ماذا بعد ؟ لو كان طائر بجع إذن لفتح شرايينه ، وسقى أولاده من دمه ولكنه ليس طائراً ، في زمن

باتت فيه حتى الطيور تصنع كالدمى . تزيف كالشعور المستعارة ، كحمرة الخدود المقتبسة من المساحيق .

أهو وحده المسؤول عن هذا الوطن ؟ ألم يقدم فوق ما ينبغي طوال ربع قرن ؟ اتركوني . قولوا ما تريدون ، ولكن اتركوني . فإني أريد أن أترجل قليلا . « أعرف جيداً كم مرة صلبت ، وكم عرضت جثتي في الساحات . . حتى تهالك الذباب علي ، وكأن طريق الجلجلة هو قدري .

تراني خلقت للألم فقط ؟؟ ما أضيق المسافة بين الميلاد والموت . وما أتعسها رحلة ، تمضي ، بين صعود وهبوط . ما أشقاه طريقاً مسفوداً بالدم والعذاب والدموع .

أريد أن ألتقط أنفاسي قليلا ، أريد أن أشرب مرة فنجان قهوة صباحاً على رواق . أود أن أتمدد مرة على كرسي مريح ، فأقذف يدي إلى الوراء ، وأهز جسدي ثم أقذف ساقي كلتيهما في الهواء مثل طفل بين يدي أمه . أريد أن أجلس مرة على الشاطىء ، فأرسل قدمي في الماء البارد ، وأطلق عيني في زرقة السماء اللامتناهية ، وأعبث كالأولاد في رمال الشاطىء . فإذا أحببت استلقيت على ظهري ، دون أن يكون هناك من ينتظرني . أود أن أبتعد عن السوط الذي يجلدني باستمرار حتى بات جزءاً من برنامجي اليومي . من يصدق انني أفتقده في بعض الأحيان ، فأتلفت إلى الخلف أبحث عنه . إنني أسمع فرقعاته في الهواء على الأقل . تعبت ... تعبت .. إنني أغرق ، وها هي ذي خشبتي تلوح في الأفق لقد اقتربت مرة . استرحت عليها ساعات ، أياماً . لكنها عادت فتلاشت وغابت عن عيني . أيمكن أن تعود إلى الظهور مرة أخرى ؟ إنني أبحث عنها.ها هي ذي تلوح في أفق الأمواج ، ثم تغيب في اللجة . ولا بد أن ألقاها وعند ذاك ، فإن أحداً ، لن يقوى على انتزاعها مني . سأمسكها وأتشبث بها بكلتا يدي .

° ° °

قالت له زوجته :

– إياك أن تفكر أنك تستطيع السفر وحدك . رجلي قبل رجلك . نسافر معاً ، أو لا نسافر على الإطلاق . أريد أن أشاركك فرحة النجاح ؟

قال لها معاتباً :

– بل قولي تريدين أن تقومي بجولة في أسواق بيروت ، أنت زوجتي وأنا أعرفك

ولكن بربك اعترفي : هل نحن قد المسير في أسواق بيروت ؟ وهل لدينا مال يكفي للقيام بمثل هذه الأعباء ؟

قالت ، وقد انبثقت في وجهها ابتسامة فرحانة :

– وهل هذه مسألة ؟ إن المبلغ الذي سوف تتقاضاه من الأمير ، كفيل بحل مشكلاتنا المستعصية ، طوال سنة على الأقل . وفي هذه الحال ، فإن في وسعنا استدانة مبلغ من المال لرده من عطاء الأمير فور عودتنا ..

قال وقد علا وجهه هم جديد :

– ولكن من الذي سيدينني ؟ هل بقي أحد لم أستدن منه ؟ لو كان لباب بيتنا فم ، إذن لتكلم .. لقام هو نفسه بالاعتذار من الدائنين الذين يطرقونه عدة مرات في اليوم .

قالت منتصرة :

– لا عليك .. أنا سأتدبر هذا الأمر .. ولكن شريطة أن تسدد الدين فور عودتنا مباشرة . موافق ؟

قال في نفاد صبر :

– موافق .

* * *

كان الوقت عز الصيف وقد جرت العادة أن يقيم الأمير في مثل هذه الأيام في بعض مصايف لبنان . أنزلتهما السيارة هناك . سأل الفنان عن الأمير ، فقيل له : ذهب لقضاء بعض أموره في بيروت . سل عنه هناك . استأجر الرجل سيارة ، ونزل إلى بيروت . بحث عن الأمير فقيل له لقد غادر في الضحى . سأل : إلى أين ؟ أجابوه : إلى بكفيا .

التفت نحو زوجته مذهولا . كأنه يستمد العون من رأيها . قلبت شفتيها مدهوشة. هي الأخرى حائرة . ماذا تفكر أو تقول أو تفعل .

مشى الإثنان خطوات صامتين . أحس الفنان بصداع ودوار خفيف في رأسه وشعر بأن الأرض تخفس تحت كل خطوة يخطوها . وعلى الرغم من أن الرصيف كان حافلا بالمارة حوله ، فإنه لم ير أحداً .. كان الطريق يقصر أمامه ، ويضيق ، حتى يغدو أشبه باقتراب

خط الأفق من خط الأرض في نقطة الشرود ، حيث ينطبق الخطان على بعضهما تماماً ، ويلتقيان في تلك النقطة .

توارت الخشبة في الأفق . لم يعد يظهر منها شيء . أية موجة جبارة تحملها وتتلاعب بها ! أيمكن أنها غابت تماماً .. ابتعدت حتى اختفت وراء هذا الأفق القاتم الكالح ؟

قالت الزوجة تريد أن تطلق لحناً مرحاً في الموكب الجنائزي :

– ليذهب الأمير ولوحته إلى جهنم . تعال نشرب فنجان قهوة على البحر . أم أنك تريد أن تلحق به إلى نهاية الأرض .

وبقي الفنان صامتاً . بدا وجهه مثل صخرة . لكزته المرأة بكوعها في خاصرته كما اعتادت أن تفعل في مثل هذه المواقف لكنه استمر في صمته وعبوسه .

نفد صبرها فقالت :

– إذن نرجع في أول سيارة إلى دمشق .

هنا ، تحركت شفتاه قال :

– العمى . وهل هذا معقول ، بعد كل التعب الذي تعبته والمصاريف التي انفقناها ؟

ثم ابتلع ريقه وتابع يقول :

– سنتجه إلى بكفيا ؟

لم يتمكن الفنان من رؤية الأمير . قيل له : إنه متوعك ولا يستطيع أن يقابل أحداً ، نظر إلى صورة الأمير الملفوفة بورق أنيق ، والتي يحملها بيده ، وقال :

– ولكن الأمر ضروري وقد جئت خصيصاً من دمشق لرؤيته .

شعر حاجب الأمير أن في الأمر ، ما ينبغي أن يتحايل عليه بشيء من اللطف والذكاء. فطلب إلى الفنان وزوجته أن يستريحا ، وأمر لهما بفنجان قهوة . ثم غاب دقائق وعاد على وجهه ابتسامة موجزة .. وبادره بالسؤال :

– نعم تفضل .

أراد الفنان أن يفاجىء الحاجب . أن يواجهه بالأمر بصورة عملية . تناول اللوحة . أزال عنها الورق الأنيق الملفوفة به ، في عناية ... وعندما خرجت ، وضعها في صدر

الغرفة وراح يتأملها بإعجاب ، وهو ينظر إلى الحاجب ، نظرة تطلب منه أن يشاركه الإعجاب باللوحة . وأن يكون عنده حد أدنى من الذوق يكفي كي يأمر له بمواجهة الأمير . ضحك الحاجب ، ضحكة مصطنعة سمجة ، ثني جذعه إلى الأمام وراح يضرب بذراعيه وكفيه على ركبتيه :

– عجباً .. أتدري كم لوحة من هذا النوع ، صار عند الأمير ؟

ولم يفتح الفنان فمه بكلمة . ترك اللوحة في مكانها ثم استدار . إلا أن الحاجب ، لحق به منادياً :

– يا أستاذ ... يا أستاذ نسيت أن تأخذ اللوحة .

* * *

قصائد من

«أوغستينو نيتو»

ترجمة : هيفاء خليل

أوغستينو نيتو من أنغولا ، قضى فترة طويلة من حياته منذ ١٨٥٢ في السجون البرتغالية . في تموز ١٩٦٢ قرر الهروب من السجن ، ثم أصبح قائداً لحركة التحرير الأنغولية . بعد النضال المسلح ضد القوات البرتغالية الاستعمارية ، وانتصاره ، أصبح رئيساً لجمهورية أنغولا الشعبية .

يتحمل الشاعر مسؤولية مزدوجة : عليه أن يتكلم باسم الآخرين الذين يمثلهم والذين يعيشون الظروف الصعبة ذاتها . وعليه أن يحافظ في الوقت نفسه على خصوصيته وصوته الشعري المتميز وألا يتحول إلى مجرد رجل دعاية أو مذياع . هذه المخاوف ، في رأيي ، لا تنطبق على أوغستينو نيتو ، إنه شاعر حافظ في شعره على العلاقة بين خصوصية تجربته وتمثيل الناس الذين عاش معهم . مثل هذا الظرف ساعد على تحويل الكثير من الشعراء إلى كتاب وثائق وسخروا مواهبهم لغرض الإعلان السياسي .

في أفضل قصائد نيتو عن افريقيا نجده يكشف بألم حالته الخاصة كما ويشير فيها إلى حياة باقي الافريقيين وآلامهم . من الأفضل هنا أن نعطي مثالا :

في الليل
أعيش في أجزاء العالم المظلم
بدون ضوء أو حياة .

متلهفاً كي أعيش
أسير في الشوارع
متلمساً طريقي
منحنياً على أحلامي التي لا شكل لها
متعثراً بأغلال العبودية .
– أجزاء مظلمة
عالم من الإرهاب
حيث الإرادة مسلوبة
والرجال
تختلط عليهم الأشياء .
أسير ، متمايلا
خلال الشوارع المجهولة
المزدحمة بالرعب والغموض .
أنا ، يدا بيد مع الأشباح
والليل مظلم أيضاً .

ولد اوغستينونيتو في أيلول ١٩٢٢ في ايكولوبنجو، بأنغولا . وذهب إلى المدرسة في لواندا . كان عليه أن يترك الدراسة ليعمل . منذ ١٩٤٤ – ١٩٤٧ عمل في مديرية الصحة ثم مكنه اتحاد العمال الانغوليين من الذهاب إلى البرتغال وإتمام تعليمه الطبي في جامعة كوامبرا . في عام ١٩٤٨ تم طبع بعض قصائد نيتو للمرة الأولى في لواندا ، حيث تم تأسيس حركة الثقافة الوطنية الممثلة للشباب الأنغولي. لقد أصبح الآن صوتاً معروفاً .

في لشبونة التقى بالعديد من المثقفين الذين اجتمعوا للعمل سوية ضد نظام سالازار الدكتاتوري . ساعد نيتو في جمع التواقيع . في ١٩٥٢ قرع نيتو باب أحد البيوت في واحد من أحياء لشبونة الفقيرة وطلب منهم التواقيع قبل أن يلاحظ أن الرجل الذي فتح له الباب كان يرتدي حذاء رجل شرطة . تم القاء القبض عليه للمرة الأولى .

بعد إطلاق سراحه عاد من جديد للعمل من أجل تحرير أنغولا . أصبح قائد الطلاب الإفريقيين في البرتغال وقام بتمثيلهم في باريس عام ١٩٥٣ في الاجتماع السنوي لاتحاد الطلبة الإفريقيين في فرنسا ، حيث تحدث عن أحوال الشعب في المستعمرات البرتغالية ، مع

الإشارة بشكل خاص إلى النقص في التعليم . في عام ١٩٥٥ تم اعتقال نيتو ثانية من قبل بوليس سالازار وذلك لنشاطاته الثورية ، لكنه كان أصبح معروفاً الآن في أنحاء العالم ، وقدم فرانسوا مورياك ، آراغون ، جورج دوهاميل ، سارتر ، بوفوار ، من فرنسا . نيكولاس غوللين من كوبا ، وييجو ريفيرا من المكسيك ، اندريه كيروس من اليونان وآخرين غيرهم قدموا جميعاً طلباً لإطلاق سراحه . استغرق سجنه سنتين وحكم بحرمانه من الحقوق السياسية لمدة خمس سنوات . عاد إلى الطب وأتم الدراسة وإلى النشاط السياسي كواحد من قادة الحركة الشعبية لتحرير أنغولا . حين ألقي القبض عليه هذه المرة أولته حكومة سالازار الاهتمام الكافي حيث اقتيد إلى برشلونة . وحين سمع سكان منطقة ايكولوبنجو بخبر اعتقاله نظموا مظاهرة سلمية هاجمتها قوات الشرطة وأطلقت عليهم النار ، فكانت النتيجة مقتل ثلاثين وجرح ٢٠٠ . ثم نفي إلى إحدى الجزر ونقل بعدئذ الى سجن آخر حيث هرب أخيراً .

« و . س . ميروين »

قصيدة افريقية

هنا قرب الأفق
النار
والظل المظلم لأشجار الامبونديرو
أذرعها مرفوعة
وفي الهواء الرائحة الخضراء للنخيل المحترق

في الطريق
اصطف حمالو بيلاندو

مكشرين تحت أحمالهم الثقيلة
في الغرفة
النخاسية الحلوة العينين
تزين وجهها بأحمر الشفاه وبودرة الرز
المرأة تحت ملابسها العديدة تحرك شفتيها
على الفراش
يفكر الرجل العاهر
بشراء سكاكين وشوكات للأكل .

على السماء
انعكاسات النار
وظلال السود عند ظهورهم
أذرعهم مرفوعة
في الهواء نغمة المارميا الدافئة .

في الطريق الحمالين
في الغرفة النخاسية
على الفراش الرجل العاهر

الفحم المحترق يستهلك
يستهلك بالنار
بلد الآفاق الدافئة

• • •

الصديق موساندا

ها أنا أيها الصديق موساندا
ها أنا
معـك .
مع انتصار فرحك الثابت
ومع وعيك .
– أنت الذي صنعك إله الموت
أنت الذي صنعك إله الموت ، صنعك ... (١)
هل تذكر ؟
حزن تلك الأيام
حين كنا هناك
نأكل المانجو
نندب مصيرنا
وامرأة الفوندا ،
أغانينا
يأسنا ،
الضباب في عيوننا ،
هل تذكر ؟
ها أنا أيها الصديق موساندا
لك
أدين بحياتي
إلى الإخلاص نفسه ، إلى الحب نفسه
اللذين أنقذتني بهما

---

(١) هذان السطران من أغنية للأطفال باللغة الانغولية .

من الطوق المتقلص .
لقوتك
التي تغير مصائر الرجال .
اليك أيها الصديق موساندا
أدين بحياتي اليك أدين بحياتي .
وأنا أكتب قصائد لا تفهمها
هل تتصور مدى كآبتي ؟
ها أنا أيها الصديق موساندا
أكتب قصائد لا تفهمها .
لم يكن هذا ما أردناه
أعرف هذا ،
لكن في الذهن ، في الثقافة
هنا نحن نعيش .
نحن أحياء
أيها الصديق موساندا
نحن أحياء .
سوية
مازلنا على طريق رؤانا
تدق القلوب
إيقاعات ليال ضبابية
ترقص الاقدام

لا تموت الأصوات في آذاننا
– أنت من صنعك اله الموت .
نحن أحياء !

* * *

منطقة Kinaxixi

كنت سعيداً ان أجلس
على مصطبة في Kinaxixi
في الساعة السادسة من أمسية حارة
وان أجلس هناك فقط
ربما سيأتي
شخص ما
ليجلس إلى جانبي
وسأرى الوجوه السوداء
للمارة المبتعدين
بلا استعجال
تعبر عن الغياب في
كيمبوندو التي يتحدثون فيها
سأرى الخطوات المتعبة
للخدم الذين اباؤهم أيضاً خدم
باحثين عن الحب هنا ، المجد هناك
راغبين بشيء هو أكثر من المخدر في أي كحول .
بلا كراهية بلا حب
بعد غروب الشمس
ستضاء المصابيح
وسأتجول انا مبتعداً
مفكراً بأن حياتنا ، رغم كل شيء ، بسيطة
بسيطة جداً
لأي شخص متعب
وعليه أن يواصل سيره .

عن كتاب (مدخل إلى الأدب الإفريقي)

المواطن « لام » يكتشف أغنية

أحمد يوسف داوود

مقدمة

قد رأى دائماً ، قمراً من نحاس يسقط في صحراء مدينة فالعمق
وأسماء مهجورة ، تحت حذاء في حجم عصر مذعور
رأى حمائم وأفيون ، وعشباً وزنزانات
ورأى كلمات مهربة عبر حدود التواصل المنسحق ..
زمناً حائراً .. وموسيقا غبارية .
لم يسأل عن إسمه أحد
ولم يسجل في غير لوائح الولادة والموت ! !
المجازر وزنزانات الحب الضيق تخترع ذاكرتها
وهو يغوص كالحصان الصغير في رماد حلم لايجيء !
أيتها الموسيقى .. أيتها الرغبة
افتحي ذراعيك الواسعتين
لأغنية الذاكرة المحترقة .

١ - عَزفٌ أحادي

لم أقل بعد : إنني ابدأ الحب ميتاً
فعل الطرقات الجميلة والأرصفة
لقفص يتجول في داخلي
ويقايا رماد
واشتهاء وعشر وصايا عن الصمت
والألم البشري الجميل
وصراخ ، تعطله قبضة وحذاء ثقيل على عنقي
وأغاني حداد
تحت أرصفة الشارع المتهيج ينحدر السلم الرطب
هذي العفونة لي كلها !
واتحدنا معاً ! !
كل أقدامهم أسمعني أحاديثها
وأنا استكين بإغفاءة الزمن الناقص ..
أسئلتي لاتجاوز صدري .
رغاء ، كما يزبد البحر
ثم ينام ،
وأنا والعفونة والقفص الداخلي
استمعنا إلى كل أحذية العابرين
وحلمنا بأسئلة ، لم تمت في بياض استغاثاتها .
وحلمنا بأن يتجاوز رأسي يوماً سوية أقدامهم ! !

٢ - كورس محايد

هي ذي الآن زاوية بمرايا
وعطر على جسدين

وآهات عشق
فماذا تريد ؟
لن يكون فراشك ممتلئاً ذات يوم
رمادك أسود
خبزك أسود
قلبك أسود
ماذا تريد ؟
نحن ، مثلك ، نجهل أسماءنا ..
ضيعتنا الأغاني ، ولم نكتشف بعد
لكننا نعرف الصورة المشوهة

٣- كورس في اليمين ، كورس في اليسار

– متعب أنت . نم !
= متعب أنت . لاتنم ! !
– حين تأتي القوافل يذكرك المحسنون
= حين تأتي القوافل يذكرك الأمراء ..
تدق الصنوج لهم ، وتغني
وترش العطور على الخيمة المشرقيه
تنحني في السرادق للسيدات ، فيضحكن ..
يهمسن عن زيك الوطني العتيق ، ويضحكن
يرسمن خارطة للزمان الجديد
ويطرزن باسمك بعض المناديل .. والجمل الأنثوية
– حين تأتي القوافل يذكرك الطيبون ..
فيسقط وجهك من صورة الجوع ..
= يسقط وجهك أيضاً من الصورة الوطنية !

٤- الصهيل يخترق الموسيقا

(أنت تحزنني أيها الكائن المستقيم
و أنا قادم .. قادم .. قادم ! ! !
تك تتك .. تك تتك .. تك تتك تتك
أنت تحزنني . صار خبزك أسود .
من أي عصر ؟ أتذكر ؟
أنت سواد جميل ، جميل ! ؟
وفراشك ماكان محتلاً ذات يوم !
آه كيف أعبر عن فرحتي بلقائك في هذه اللحظة الغالية ؟
قادم كي أراك ! ..
فعذراً لأني سأنسى
و إليك إذن أ) الكائن المستقيم ..
إليك إذن هذه الصورة العارية !) .

٥- كورس محايد

نحن نذكر أيضاً زماناً شبيهاً
ثراً يتحول طيناً
نساء من الوحل
أرغفة من تراب
نتذكر حزناً شبيهاً ..
وحباً شبيهاً
سوط نخاسنا يستريح ، فيتسم ، وهو يداعب لحيته المخملية
ويطرز فوق السرادق حلماً حنوناً
يطرز ضحكات جارية
أشعلت صوتها الرقة الأنثوية

٦- سؤال وجواب خارج الأغنية

- ما تعلمت إذن من هذه الرحلة في هذا الوطن ؟
= إنها تشتبه الأشياء
أحلام .. وميلاد .. وذل الموت ..
كل الزمن الهادىء والصاخب ، من غير ثمن ! !

٧- آخر عزف أحادي

نصف ابتسامة ..
ولوحة المطر .
ونصف وجه يعبر المنفى
وقافلة .
ألا استعدوا أيها الخصيان
قد أعد كل شيء .
ترسمني واجهة الزجاج حيناً دونما يدين
فتضحك الأسعار .
والقبضة والقيود في دمي
يرسمني الزجاج حيناً دونما عينين
فيهمس العطر :
اشه .. احترق !
تجرني عفونة السلم نحو داخلي
فلنستعد أيها الخصيان .
أما يزال يقطر النبيذ من كوة هذا العالم الذي يصير دائماً حذاء ؟
وما تزال شهوة الخمر على خارطة المساء ؟
. . . .
. . . .

قبيلة تغزو على جديلتين دائماً
تكتب عن فصامها
ونومها العاقر
وانسحالها
لوائح الرهان
فلتسعد .. نصف وجه يعبر المنفى
وقافلة
فلتسعد أيها الخصيان !

تعليق متأخر

البرنامج الحدادي المعلن لأغنية المواطن « لام »
لم يكتمل .
على الرصيف كانت امرأة ، وكان بينهما وحدة امتداد الزمن الخائب
وذل الشارع الموطوء .
اقترب واقتربت . وعبر بوابات الحدائق الرسمية تفر العشب من الطين
وحاولت الوردة أن تتفتح .
وفجأة انهمر إيقاع جنازي من خطوات المارة المتعبين
وكصرخة اغتيال مذبوحة
سقط القلب باكياً في حضن العشب
وامتد في الهواء نفير قافلة مشرقية
أدارت ظهرها مذعورة
وأدار ظهره منسحقاً
همست الوردة : أقبل الحذاء الثقيل .
وتحت الشمس الكابية .
امتد سوط النخاس كحبل مشنقة .

٣١ — ٧ — ١٩٧٦

أعلن عن أسماء ستأتي

عصام ترشحاني

– ١ –

ألق ...
وحنان ،
وحريق
يتعاطاني
والموسيقا تتبعني
تمنحني النشوة والعصيان ،
وعطر الزمن الآتي
الموسيقا تنمو
تتقمص أشياء البرق
وتهرع للحرية
وأنا ...
طفل يخلص الموسيقا

– ٢ –

آه يا وطن الموسيقا
حزني بددني

فتجهم ايقاع الثورة ،
حزنك أطلقني
فاستنسرت ،
حملت الأبراجَ المسحوقة في عيني
ورحت ،
أسرح شمس الغرباء
واكتب فوق العرش الرحب
أحن اليها
آه يا وطن الموسيقا
– كانت تسكنني
مثل بلادي
كانت تسعفني
مثل بلادي –
وأنا أقسم أني
سأظل أمجد حزنك ،
أقسم أني ..
سأظل أمجد صوت بلادي

– ٣ –

يتولاني الصوت
فأخلع جرحي المتسيب
أتولاه وأعقل ناري
أتهيأ في البركان وأصرخ :
من يبصر صاعقة
في الوردة ، يبصرني
من يلمح أفقاً
يتقلد شجراً ،
وسلاحاً ،

وكواكب ،
يلمحني
من يشبه هذا النهر – اللهب ،
العشب – الدم ،
وهذا الوجه الطفل – الحلم الفارس ،
يشبهني
. . . . . .
هذي شاراتي
فليتقدم
من يملك أن يقرأ في إصحاح الدم

– ٤ –

المسافات رحيل ،
وعيون ،
يخطر الرعب عليها
المسافات كتاب ،
وصحارى ، ومدى
المسافات انتحار ،
وانبثاق ،
وصلاة وصدى
فلماذا لا نصل ؟
ولماذا توثق الحلم اليها ؟
انظروها ...
وهي تمتد من الشوق
إلى الشوق .. سلاماً
ومن الحزن إلى الحزن .. وداعاً
انظروها ...
وهي تمتد حزاماً وقذيفة

مالعينيكم تدور الآن في الريح
تعالوا

نضرم الرعد إليها
نعتق البحر إليها
نرتدي الممكن طقساً للخطر

إنها الآن تصلي
وأنا
أعرف ما معنى
قيام العاشقة
وأنا
أعرف ما معنى
سجود العاشقة
إنه الرغبة في الموت
امتلاك الموت
تصفف الموت
بعث الزنبقة

° ° °

تنويع خاص جداً

وأشد عيوني
– نحو الفوز – إليها
أتجول في أوراق الضوء،
وأمسك جبهة الريح ،
وجبهة الماء ،
وجبهة النار

و أعلن
عن أسماء ستأتي
أعلن عن أشجار ستأتي
أعلن عن أمطار ستأتي
ثم أريح جفوني المأخوذة بالشرر المتأهب فيها
وأعزز موتي .

حزيران ١٩٧٥

* * *

آفـــاق المعـــرفـة

مراجعات

النزعة الطبيعية ضد الجدل والفلسفة

مجاهد ع. مجاهد

آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة . تأليف د. فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٧٥ .

يبدو الدكتور فؤاد زكريا في كتابه « آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة » الذي يضم مجموعة من المقالات كتبت على مدى عشر سنين أنه مفكر يأخذ بمنطق التقدم والحركة ودفع الانسان للأمام . . ولكن هناك عبارة في مقالته « الجدل بين الوجودية والماركسية » تكشف حقيقة موقف فكري آخر مغاير وأنه من أصحاب النزعات الطبيعية التي تؤمن بالثبوت والسكون .. يقول : « وإذن فالديالكتيك بوصفه منهجاً يستعين به الباحث العلمي هو في واقع الأمر عائق فكري يقف في وجه تلقائية الواقع » .

ثم يضيف في المقال نفسه : « المنطق بكل صوره عاجز عن أن يدفع العلم خطوة واحدة إلى الأمام » .. وبهذا يتبين أن المؤلف لايؤمن بأسبقية النظرية على السلوك العملي حيث القدح المعلى للتلقائية تسير الإنسان وتغرقه في وقائع العالم الخارجي .. وهذا ما كان يحذرنا منه الفيلسوف الألماني هيجل حيث يحول هذا بيننا وبين فهم العالم في حقيقته ، كما أنه يخمد حس أرادة التغيير داخلنا . وهكذا يتسلل في الكتاب نفس الموقف الطبيعي الذي يؤمن به المؤلف من قبل ، كما أنه يلغي امكان استرشاد العمل بالنظر ، بل إن المنطق الذي

يساعد الإنسان بقوالبه وقوانينه على فهم العالم والتعامل معه ، يراه المؤلف عائقاً في وجه تقدم العلم .

فإذا كان المؤلف يقول في مقدمة كتابه إنه يؤمن بالعقل الذي يندمج في الحياة لحل مشكلاتها ، وهو عقل يراه عقلا نقدياً ، نجده ينسف هذا التصور للعقل داخل المقالات حيث يستحيل هذا العقل إلى عقل « فوقي » ينقد من « خارج » الموضوع المطروح دون نظر إلى جزئياته المتصارعة . بل ألم يعرف هو العقل في مقالته « أزمة العقل في القرن العشرين » تعريفاً سلبياً بأنه قوة بشرية توضع في مقابل الانفعال أو العاطفة وبدل أن يكون عقلا جدلياً لتكشيف الواقع الجدلي يستحيل في طول المقالات إلى عقل يصدر أحكاماً قطعية دون أن يوضح لنا صراعات هذا العقل مع نفسه ومع نقيضه ، وما هي الوسائل التي بها ينتصر وما العوامل التي تفضي إلى هزيمته .. فكما يقول اسبينوزا الفيلسوف الهولندي الكبير ، إن العقل يتميز بقدرته على إلقاء الضوء على نفسه وعلى مايتعارض معه ، إنه قادر على الكشف عن الحقيقة والزيف على السواء . ومعنى هذا أن العقل جدلي ، غير أن المؤلف لا يعالج موضوعاته بروح جدلية لعدم إيمان مسبق بالجدل وبالتالي تضيع الدعاوى الشعارية التي قد تكون صادقة على أرض النزعة الطبيعية القائمة على الحس المشترك . .

ان الدكتور فؤاد زكريا يقسم كتابه إلى أربعة أبواب تعالج مشكلات الثقافة والقيم الاجتماعية وعلاقة الفلسفة بالمجتمع وبعض الأفكار المعاصرة . وهو في طول هذه المقالات يتسم بالوضوح في العرض ، وعرض جوانب المشكلة وشرحها واصدار حكم . إما أنه حكم قطعي أو يأتي الشرح دون حسم في المعالجة . . فمثلا في « مشكلة الكم والكيف والثقافة » يرى أن المثل الأعلى للثقافة والتربية الفنية والأدبية هي إزالة التعارض بين الكم والكيف . . لكن القضية ليست في هذا بل في الوصول إلى علاقة « محددة » بين الكم والكيف . فما هي هذه العلاقة المحددة ؟ في النهاية لا نجد شيئاً بطبيعة الحال أن الآراء الاجتماعية الواردة قد تكون صائبة لكن تظل في حدود الدعوى دون تكشيف حقيقي لأن المقالات تتخذ طابعاً تعميمياً محضاً شأن العديد من المقالات لعديد من الكتاب الذين يتخذون موقف النصح والارشاد .

ويقول المؤلف في « القيم الانسانية بين الحركة والجمود » : إن التقدم في معناه الحقيقي انما هو نفس العملية التي تنمو بها الحرية وتتحقق بها سيطرة الانسان على الكون وتنمية لمواهبه وقدراته . . الأمر يظل في إطار الجمل العامة . . أما كيف تساعد

الحرية على هذا التقدم ؟ بأي مفهوم هي ؟ كيف تفضي الحرية المطلقة إلى فوضى وقهر لقدرات الانسان ؟ فلا شيء سوى التعميم .

بل إن حسا براجماتيا يتسلل أحياناً في ثنايا المقالات ، ألم يقل عن الاشتراكية : حتى لوبدت مفتقرة إلى الاتساق المنطقي ومنطوية على بعض الصعوبات الفكرية هي في الوقت ذاته ضرورة عملية ؟ إن القضية ليست كما يقول تخليص الاشتراكية من الصعوبات النظرية بل جعل الاشتراكية بلا ضرورة فكرية ومنطقية كما يذهب هو تحويلها إلى إنتهازية وهو عين مايريد أن يرفعه عن الاشتراكية.بل ان الحس البراجماتي النفعي واضح تماماً في مقاله « اشتراكية العالم الثالث : نظرية نقدية » فهو يقول ان الحد الفاصل بين إنحياز الجماهير إلى نظام إجتماعي معين أو نفورها منه هو في نهاية الأمر مايقدمه إليها هذا النظام من مكاسب . وهو بهذا يجعل المكسب هو المعيار ، وتختلط الأمور وتستحيل الاشتراكية إلى براجماتية . بل إن مثل هذا الموقف يتسرب أيضاً إلى فهمه لتاريخ الفلسفة فهو عنده تاريخ محاولات لا حقائق . وهنا يتضح الابتعاد عن الجدل ، حيث ان الجدل كان سيوصله إلى أن الفلسفة هي حقيقة كل عصر وأن تاريخها هو تاريخ تعميق الحقيقة . . ولقد أقام المؤلف تعارضاً غريباً بين ازدهار الفلسفة مع عزلتها عن الحياة وبين تدهورها مع إرتباطها بالحياة مع أن تاريخ الفلسفة أكبر الشواهد على عكس هذه القضية وينتهي بالتالي إلى موقف غير حاسم . لكم وددت لو استطعت أن أختم هذا المقال بكلمة تفاؤل فأقول إن الفلسفة سوف تتمكن يوماً ما من الجمع بين فاعلية اليسار وإيجابيته وبين عمق اليمين وتنوعه .

هنا تتبين أن المقدمات لا توضع موضع التساؤل : فبأي معيار أعطى اليسار السطحية ووهب اليمين العمق ؟ وما صلة الإيجابية بيمين ويسار ؟ والأمر نفسه يتضح في دعوته إلى جعل تعليم الفلسفة قاصراً على طلبة الدراسات العليا بحجة إيجاد العمق . . وإذا كان هو نفسه يفرق بين العلم والثقافة ويجعل الفلسفة ضمن الثقافة فلماذا إذن يقصرها على مرحلة عليا للتعليم ؟ ان عدم وضع المقدمات موضع التساؤل هو ضد التفلسف.. وإذا كان يقول إن العمل لكي يكون إنسانياً يجب أن يكون خلاقاً فإن الفلسفة لا تعرف في التعبير عن قضاياها لغة الوجوب لأن جوهرها هو التدليل في مسيرة منطقية . وإذا كان المؤلف يرى أن مشكلة الفيلسوف الوجودي كارل ياسبرز هي أنه مع قدراته الفكرية التحليلية لا يتوقف ليسائل نفسه عن معنى الحرية ؛ أفلا يمكن توجيه نفس السؤال للمؤلف حتى تكتسب رؤاه الاجتماعية بعدها الفلسفي : أليس التفكير الفلسفي تعميق للمفاهيم والسيرورة الجدلية والمنطقية لعملية التفكير والاستدلال وصياغة كل هذا ليكون عاصماً من الانزلاق في مجرد البعد الأجتماعي للتحليل وصياغة الشعارات الفكرية البراقة ؟

القاهرة

السياسة المسلحة

دراسات في الفكر السياسي المعاصر

كارمن رويث برابو   ترجمة : رفعت عطفة

صفوان قدسي
منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٤ ، ٢١٦ صفحة ، ١٦×٢٠ سم .*

نجد في هذا الكتاب بعض الدراسات التي قام بها صفوان قدسي ، رئيس تحرير مجلة المعرفة السورية الثقافية الشاب . وكان قد نشر في هذه المجلة عدداً من هذه المقالات . في هذا الكتاب يقدم لنا وجهة نظره حول سلسلة من المسائل السياسية ، من خلال العرض والتحليل والنقد الذي يقوم به لبعض أعمال الكتاب .

تتعرض أقسام الكتاب الأربعة إلى مسائل هامة بالنسبة للعالم العربي المعاصر ، والتي ربما كانت أهمها مسائل صراعه السياسي – الايديولوجي . إنها قضايا تهمنا نحن أيضاً في بعض جوانبها .

الباب الأول يضم ثلاث دراسات حول السياسة الصهيونية في العالم العربي وحول السياسة التي يجب أن ينتهجها هذا العالم ويؤكد في السياسة المسلحةعلى العلاقة المتبادلة الموجودة بين الحرب والسياسة كصورة وامتداد الواحدة للأخرى ، الشيء الذي يشكل واقعاً ليس بالنسبة للعرب فقط بل بالنسبة للمجتمع المعاصر عامة . يقول الكاتب إن الساعة التي يزيد فيها العرب من نشاطهم الدبلوماسي قد حانت – كما فعلت « اسرائيل » وكما حدث في فيتنام والصين – وذلك بالاستفادة من اللحظة التي توضح فيها زيف الدعاية التي تقول بضعف اسرائيل ، خاصة بعدانتصاراتها

* عن مجلة « المنارة » الاسبانية التي يصدرها بدرو مارتينث مونتابث ، رئيس قسم اللغة العربية في جامعة أوتونوما بمدريد ، عدد ٧-٨ . صفحة ٣٦٩ – ٣٧٢ .

العسكرية . يعتبر الكاتب أن الحرب هي الجواب الوحيد في حالة العرب الخاصة : أمام احتلال الأرض ، الشيء الوحيد الذي يوقف العدو هو الأرادة المسلحة . لكنه يحذر العرب من موقفين يعتبرهما زائفين : التفكير بأن الحرب عمل سهل ، أو العكس .. التفكير بأن لا أمل للعرب في الحرب .

الدراسة الثانية ؛ النبي المسلح ، تبرز كمجموعة من التأملات حول السياسة الصهيونية . وبالتحديد حول شخصية بن غوريون ، بعد نشر مذكراته . ويؤكد أن السياسة الصهيونية توسعية . وبرهان ذلك أن « اسرائيل » لم ترض في يوم من الأيام بالاعتراف بأي نوع من أنواع الحدود ؛ لذلك فإن مغريات السلام ومحاولة التفريق بين « الصقور » و « الحمائم » ليست سوى تكتيك محض . ويدحض من جهة ثانية تأكيدات بن غوريون التي تقول إن بريطانيا العظمى لم تحم اسرائيل أبداً . ويوضح أن التباعد الاسرائيلي – البريطاني جاء متأخراً وكنتيجة لعمق العلاقة الجديدة القائمة بين اسرائيل والولايات المتحدة الأمريكية .

الدراسة الثالثة التي ينتهي إليها الباب الأول هي حول الصيونية والاستعمار ، ويطرح فيها ، بشكل عام ، نفس النقاط التي عالجها في الفصل السابق ويؤكد أن إلحاق الأراضي المحتلة يشكل مشكلة بالنسبة « لاسرائيل » ، ولكن المشكلة ليست مشكلة الأرض (الشيء الذي ترغبه « اسرائيل » بكل إرادتها) بل مشكلة السكان الذين يقطنون هذه الأرض (اسرائيل ليست مستعدة لإلحاقهم بها) .

الباب الثاني من الكتاب يحلل الواقع السياسي العالمي ، كي ينتهي أخيراً إلى أننا الآن نعيش عصراً جديداً . لذا فهو يطلق على هذا القسم : على أعتاب عصر جديد ، ففي هذا العصر ليس ضرورياً أن تكون الاصطدامات حربية ، وذلك لوجود لعبة قوى جديدة – خمس قوى كبرى – في الوقت الذي نجد فيه أن التهديد بحرب نووية أمر واقع .

وعندما يستعرض السياسة الأمريكية يصل إلى النتيجة القائلة بأن عدو الولايات المتحدة الأمريكية اليوم هو القوميات الآسيوية (ص ٨٤) وليس الشيوعية ؛ ثم ينتقد السياسة الأمريكية في أمريكا الجنوبية وجنوب شرق آسيا والشرق الأوسط . (ص ٩٠ – ٩٩) .

وينتهي هذا الباب بدراسة عن الديغولية ؛ كموقف مرغوب به من ناحية إدراك الحاجة إلى الوحدة الأوروبية (والعالم الثالث) للتصدي للتوسع الأمريكي العالمي .

يكرس المؤلف الباب الثالث لعدة

مسائل ذات علاقة بالاشتراكية : إحدى هذه المسائل هي الدور الذي يلعبه العمال العرب على خارطة الوطن العربي السياسية . ويطرح هنا ، كما هو مألوف عند كتاب العالم الثالث الاشتراكيين ، الحاجة إلى وضع تكتيك يناسب ظروف بلادهم : فالمشكلة في هذه البلاد ليست مشكلة الانتقال من مرحلة الرأسمالية – ولا حتى مرحلة ما قبل الرأسمالية – الى الاشتراكية ؛ وإنما مشكلة الانتقال من العصور الوسطى الاقطاعية (ص ١٢٤) إلى العصر الحديث . لذا فإن عنصر الثورة البشري لاتشكله الطبقة الصناعية (كما هو الحال في أوروبا بسبب وضعها الخاص) بل تشكله بشكل رئيسي العناصر الريفية . وبعد أن يورد مقاطع لماو وتيتو وآخرين يؤكد معهم أن « البعد القومي في (العالم الثالث) يتداخل في البعد الطبقي والاجتماعي كي يعطي ثورة هي في الوقت نفسه قومية واشتراكية ؛ (ص ١٢٩) وينكر المؤلف أن يكون للرأسمالية العربية دور تقدمي . (ص ١٢٥) ويدحض أيضاً اسطورة الاشتراكية التي يزعمها العمال البريطانيون – فهي قوة سياسية داخلية محضة تنطبق على الشوفينية والامبريالية الخارجية –، وهذا ما ينطبق أيضاً على حزب العمال البريطاني . وينتقد أيضاً الاشتراكية ذات الطابع « الفابياني » : الانتظار البطيء لظروف أكثر ملاءمة ، وهي الايديولوجية التي تظهر نتيجة ردات الفعل المعادية للاشتراكية .

كي ينهي هذا القسم فإنه يدرس مظاهر أخرى من التفكير الاشتراكي البريطاني : يضع تحليلا معقداً للفاشية ، يراعي فيه العوامل الداخلية لهذا التفكير ، كردة الفعل الداخلية المميزة له كبلد فشل في المجال القومي ، وكنتيجة لخلوه من القدرات البشرية الصحيحة فإن ردة الفعل عنده هي التسلح من أجل النصر ، واضعاً بذلك نوعاً من فلسفة القوة . بنفس الطريقة يؤكد صفوان قدسي أن مشكلة القوميات يمكن حلها بالبحث عن المساواة الاقتصادية (ص ١٥٤) ويرى ، من ناحية أخرى ، أن الفرق بين الفاشية والامبريالية يكمن في أن القوة عند هذه الأخيرة ترتبط بالمال . ويحلل أيضاً تراجع الثورة الروسية أمام ردة الفعل الرأسمالية وتقدم حكومات ديكتاتورية كالحكم الأسباني (ص ١٥٨) أو الفاشية الألمانية (ص ١٥٨) مما يوضح أن الحاجة للثورة ما تزال ماسة (رغم أن هذا لايعني أن عليها أن تكون عنيفة) وذلك للمقاومة التي تبديها الطبقة المسيطرة ضد التغيير . أخيراً يبرز المؤلف مواقف الكنيسة الملتزمة بالأوضاع القائمة – كما يحدث في اسبانيا – (ص ١٧٧) . ثم ينتقد بعض الأدباء أمثال هوكسلي وجويس في كتابه أوليسيس ، وإليوت ، لموقف النفور الذي يتخذه ضد المجتمع المعاصر .

في دراسته الأخيرة : غياب الفكر القومي ، يبرز صفوان قدسي تعددوتباين اللغة والمضمون اللذين يقدم من خلالهما التفكير العربي القومي . فهو تفكير متجاوز وتحت مستوى تطور الأحداث . الأقليمية في رأيه هي نتيجة من نتائج حالة التقسيم في الوطن العربي ، وليس العكس . والكاتب من أنصار اللغة الواحدة والارتكاز على التقاليد بالإضافة إلى خلق قيم جديدة . وهذه نقطة هامة لأن إرادة بناء عالم مشترك تأخذ أبعادها : يعتبر صفوان قدسي أن أكبر هجوم يمكن أن يشن ضد القومية العربية هو إثقالها بمضمون رجعي .

أعتقد أن كتاب صفوان قدسي هذا يظهر بوضوح أهمية تيار القلق السياسي — الفكري الذي يعيشه العالم العربي في أيامنا هذه . ونلاحظ في هذا التيار البحث عن طرق خاصة وآراء لها أسسها وأصالة ينتج عنها : أولا موقف « التبني » الواقعي الذي يرفض أخذ الوضعيات المذهبية الأوروبية الحديثة دون نقد ، ثانياً تحليل دقيق وكشف القناع عن « أساطير » ومواقف موجودة في العالم العربي تتعلق بأهم مشاكله السياسية : فالهدف الأخير لهذا العمل هو إدراج المجتمع العربي في المجتمع الانساني العالمي .

إن ما يميز الكتاب هو ذلك الموقف الجيد والحازم والصارم في النقد وفي الدفاع عن قضية لاشك أن المؤلف مقتنع بها ، وهي قضية يمكن أن تنجح فقط بواسطة الجهد الانساني الواعي والصلب « التاريخ كصراع إرادات » .

يمكننا أن نقول أخيراً إن هذا الكتاب يدخل ضمن خط النقد الذاتي الذي بدأ يأخذ بعده إثر هزيمة ١٩٦٧ ، وهو خط ما زال قائماً حتى الآن .

* * *

الشخصانية الاسلامية

د . بكري علاء الدين

الشخصانية الاسلامية ، تأليف د . محمد عزيز الحبابي ، دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٩ والكتاب تعريب بقلم المؤلف لما كان قد نشره تحت نفس العنوان في « المنشورات الجامعية الفرنسية » حيث طبع للمرة الثالثة عام ١٩٦٧ .

ابتدأت الشخصانية تعبر عن نفسها بشكل منهجي في مجلة « فكر » الفرنسية التي صدرت لأول مرة في باريس عام ١٩٣٢ . ويقول أبرز ممثلي هذه الحركة عمانوئيل مونييه ، بأن الشخصانية ليست « منظومة فلسفية » ، كما أنها ليست مجرد «موقف» . وبتعبير أدق فإن « الشخصانية فلسفة لا موقف فقط ، وذلك لأنها تحدد بعض البنى العقلية . وبما أنها تؤكد ، بصورة قوية ، على وجود أشخاص أحرار ومبدعين ، فإنها تدخل مبدأ اللاتوقع في قلب هذه البنى » (١) . والواقع فإن هنالك الآن « مذاهب » شخصانية ، مؤمنة وغير مؤمنة .

وتقع الشخصانية على مفترق طرق بين الماركسية والوجودية ، مرتكزة على معطيات العلم الجديدة في كافة المجالات . وهي تحمل على عاتقها تحرير الإنسان من الداخل، بطرحها مشكلات العصر ودفعها إلى أقصى حدود البحث والنقد . كما أنها لا تعدم ما يربطها بالتراث الفلسفي اليوناني . فسقراط بمنهجه الفريد لدفع الإنسان الى اكتشاف حدود شخصيته عن طريق الحوار ، يعد أول فيلسوف يدخل عملية الوعي في صميم الكائن . ويعتبر مونييه : « أن حكمته : « أعرف نفسك بنفسك » ، هي أول ثورة شخصانية » . (٢)

المصطلح الشخصاني .

ليس المصطلح الفلسفي غاية في ذاته ، بل إنه وسيلة التواصل الأساسية . والمصطلحات الخاصة بكل فلسفة تلعب دور نقاط التقاء المحاور المركزية في أي تركيب بيولوجي . أي أنها الثوابت التي يمكن الارتكاز عليها لبناء أية تفسيرات أو شروحات متماسكة منطقياً ، مع اعتبار أن المصطلح ينمو بنمو الكل الذي يغذيه . لذا فإن تصور المصطلح كوتد ثابت لا يتفق مع الواقع الذي يرينا أياه مفصلا حياً . ومن هنا ، فإن المصطلح

الأساسي للشخصانية يحتاج إلى إعادة نظر لتداخله مع مفاهيم أكتسبها عبر التطور التاريخي للفلسفة . « إن لفظة «شخص» لكثرة ما حملت ، في مختلف العصور ، من معاني متنوعة (دينية ، وصوفية ، وسياسية ، وقانونية . . .) أصبحت متنكرة ، ومشوهة شيئاً ما . فكل فلسفة تحاول أن تنقذ « الشخص » ، لا تستطيع أبداً ، أن تخطو خطواتها الأولى ، إلا بعد صقل هذا المفهوم ليصفو من كل ابهام لاحق به » (٣) . إذن لا يمكن اقتلاع كلمة « شخص » من المذاهب الفلسفية وزرعها مباشرة في أرض الشخصانية . فعلينا أن نذكر بأن الحضارتين الاغريقية والرومانية « لم تعترفا للعبيد بأنهم أشخاص : لم يكن العبيد يعتبرون إلا « آلات حية » (الاسترقاق الطبيعي) (. . .) ولم يكن الأجنبي (باربار) أسعد حظاً ، عند الأغريق واللاتينيين ، من العبد . يتحدث أرسطو عن الأجانب فيقول بأن المرأة والعبد ، عندهم ، من نفس الدرجة »(٤) .

بيد أن محاولة « صقل وتصفية » مفهوم « الشخص » لن تنال نجاحاً كبيراً لكثرة الرواسب التي علقت به عبر العصور . وأشد هذه الرواسب خطراً هو استخدامها كمرادف للفظة « فرد » . ولما كانت « الشخصانية » ضد النزعة الفردية فإن لفظة « إنسان » هي ما يجب اعتباره حداً أعلى يطمح البشر إلى تحقيقه . ويمكن اتخاذ نماذج إنسانية كمثل أعلى لبلوغ هذه المرتبة ، مثل سقراط وباستور وماري كوري . وبهذا المعنى فإن الذين يبلغون هذه المرتبة هم قادة الإنسانية .

وتنظر الشخصانية إلى « الوعي » بوصفه لحظة حاسمة في تطور الشخص . بيد أن الحديث عن الوعي مرتبط حتماً بالتركيز على أهمية الذاكرة ، لدرجة أن بلوندل يقيم تطابقاً بينهما . وتستفيد الشخصانية في الحديث عن الوعي من أبحاث علم النفس وفلسفة هوسرل وسارتر . « إن الوعي شعور - بواقع حاضر ، بيد أننا نستطيع أن نعي شيئاً غائباً ؛ فالشعور بفقدان شيء ، يستلزم وجوداً حقيقياً لهذا الشيء (...) كل وعي ، هو وعي ذو موقف وذو علاقة ، إنه تفوق على الكائن » (٥) . ومن « الكائن » بالمعنى الأنطولوجي ، تنطلق الشخصانية الواقعية ؛ أي من « الموجود البشري » . ويمتاز هذا الموجود بالحضور الفعلي مضافاً إليه إمكانياته النامية المحمولة على الصيرورة ، كما أنه يتسم بالفعالية التي تسمح له بالتكيف مع الحياة وبالارتباط مع الآخرين في العالم . وترتفع فوق هاتين الصفتين للكائن الموجود أعداد لا متناهية من الماهيات الجديدة القادرة على حياكة الوجود . ويحدد الدكتور الحبابي مهمته بأنها لن تكون مهمة « تفسير العالم » ، بل صوغ التجارب التي هي ثمرة الإتصال بالعالم

والتي تسبق كل فكرة عن هذا العالم ، بحيث تعطي الأولوية للأنا التجريبي دون الاستعانة بأي شيء خارجي . إن الكائن البشري يعبر عن حضوره – في – العالم ، باعتباره ، مريداً ، محباً ، كارهاً ، وباعتباره صانعاً لتاريخ فردي وجماعي » (٦) .

الكائن ، أو الموجود البشري ، هو المعطى الخام بكل أبعاده الفيزيولوجية والنفسية منغمساً في واقع اجتماعي متقدم عليه . هذا الواقع الاجتماعي هو الذي يمنح الكائن اسمه ، ويأخذ بيده إلى إدراك ذاته . وان كل ما يحيط بنا يساعدنا على معرفة أنفسنا ، كما أننا لاندرك العالم بشكل واع قبل إدراكنا للذواتنا . اللحظة الحاسمة ، هي انتقال « الكائن » إلى « شخص » يتمتع بقيمة مطلقة . ولا يتوقف الوعي عند لحظة مفترضة ، بل هو في تقدم مستمر يحمل في صعوده نمو الشخصية . ولا يتم تفتح الشخصية إلا في المجتمع . وفي مثل هذه الجدلية القائمة بين « الأنا » و « النحن » ، يتضاءل دور الكوجيطو الديكارتي (الأنا – أفكر) . « إن « الوعي – نحن » ، و « الوعي – أنا » في حالة من الارتباط ، بحيث أن نمو أحدهما يشترط بالضرورة ، نمو الآخر . ان الـ « أنا » لا يعطي بشكل دامغ قاطع ، على طريقة الحقائق الديكارتية ، البينة الواضحة ، بل يتكون جدلياً ، في جدلية معينة ، يلعب فيها الكوجيطو دوراً محدوداً ، لا أكثر . إنه ينفي ذاته كأنا ، ليتحقق كنحن ، وينفي ذاته كنحن ، ليعثر على ذاته مرة أخرى في الأنا . لهذا نرفض الإفراط والتفريط : فكما نأبى أن تنحصر حياة الـ « أنا » في الذاتية المحض ، كذلك نأبى أن ينكر واقع الذاتية » (٧) .

لو عدنا إلى أصل كلمة « شخص » الاشتقاقي لوجدناها تعني في اللغة اللاتينية القناع Personaلارتباط اللفظة بالمسرح. والشخص في العربية يدل على الظل والشبح ، والبروز بكيفية غامضة (٨). وهذا ما يجعلنا نتمتع كأشخاص بشخصيات عديدة ، في وقت واحد أو في أوقات متفاوتة . والشخص وعاء يحوي على إمكانات لا متناهية من الشخصيات « فهو في كل فترة من حياته ، ما – لم – يكن – من قبل ، وسيصير ما – لم – يكن – أبداً . ذلك أن الإمكانيات تستطيع أن تذهب إلى أبعد مما يتوقع »(٩). ويطلق على حركة نمو الشخص داخل ذاته وعياً وداخل المجتمع عملا : « التشخصن » . وان التشخصن الذي يرسم مراحل انتقال الإنسان من الكائن إلى الماهية النهائية هو الذي يسمح للإنسان أن يتجاوز نفسه باستمرار . ولا يشكل التشخصن مدخلا إلى التخطي المستمر وكفى ، بل إنه يفترض الحرية . « إنه حركة تخول الكائن البشري أن يركز الغائية في ذاته . وهذه الغائية تمتزج ، في المرحلة الأخيرة من التشخص ، مع

أهداف الإنسانية جمعاء » (١٠) . وهذا مايدعو إلى اعتبار الكائن والشخص والشخصية مجرد فترات في حركة التشخصن .

وتصب حركة التشخصن أخيراً في الغاية المرجوة : « الإنسان » على أنه المثل الأعلى . ولما كانت هذه الحركة ملتفة على الجوانب الذاتية والموضوعية للشخص وعلى مجمل الفعاليات الإنسانية فمن الخطأ ردها إلى إحدى هذه الفعاليات ، « مثل الاقتصاد السياسي (طبقاً لمحاولة تعريف الإنسان ، في تأويلات سطحية ومبالغة الماركسية) ومثل محاولة بعض الوجوديين ، الذين يحصرون تعريف الإنسان ، بكيفية يعتقدونها صوفية كاملة ، في ذاتية مجردة (كما فعل سارتر ، إذ يعتبر الإنسان كمحض انبثاق حرية) (...) فلا الوجودية ولا الماركسية ، بأية طريقة من الطرق قادرة على أن تتملص من الكل : « الذاتية – الموضوعية » . نعم ، إن وجود الأشخاص مرتبط ارتباطاً متيناً ومباشراً بالبنيات المجتمعية ، وبوسائل وأنماط الإنتاج ، بيد أن الأشخاص يندمجون فيما يفعلونه وفيما يفكرون فيه ، وأفعالهم وتفكيرهم يتعدى الإطارات المجتمعية التي يصدر عنها الوجود الإنسان فيتفتح . » (١١) .

حول كتاب «الشخصانية الأسلامية» :

انتشرت على جانبي المصطلح الشخصاني أضواء صادرة عن قيم العصر . ولقد استدعى الاحتكاك بالمفردات الأساسية للمذهب « الشخصاني الواقعي » التعرض بالحديث عن مقولة الجدل وعن المفاهيم الجديدة في تخطي الإنسان لذاته وعن حريته .

والواقع فإن الشخصانية كما تتبدى لنا ، ليست فلسفة أنطولوجية بمقدار ما هي فلسفة أخلاقية ، تساعد الفرد على الإلتقاء بذاته بشكل علمي وتدفعه للتفاعل مع واقعه الإنساني بشكل أكثر نجوعاً . لذلك فإن محاولة البحث عن « شخصانية إسلامية » ارتبطت بالدفاع عن الإسلام أمام الغرب أكثر من كشفها عن عوامل الأصالة في التراث العربي الإسلامي . إلا أن ذلك لا يشكل انتقاصاً من قيمة الكتاب المبدعة .

ينطلق المؤلف من « الكتاب والسنة » ويقصر بحثه عليهما فيما يختص بدراسة معالم الشخصانية الإسلامية . وليس يعني ذلك أن ما بقي من التراث أقل تعرضاً للموضوع بل جاء الاقتصار عليهما لسببين : الأول : من أجل تجنب الدخول في تفريعات التراث الكثيرة ، والثاني : لكي نصادف الإسلام في بداية انطلاقه ، أي قبل تأثره بالثقافات اللاحقة التي تمثلها . فالشخص في الإسلام مستقل ذاتيا ومتساو مع بقية الأشخاص الإنسانية . « فعندما نقول إن للأشخاص استقلالا – ذاتياً نؤكد أن لا وجود لنموذج إنساني أو لقالب يفرغ فيه جميع الأشخاص

ليكونوا على نمط واحد ، إذ لكل شخص وجهته وتطلعاته الخاصة ، وهي منبع لا ينضب من العفوية والمبادهة : « لكل وجهة هو موليها ، فاستبقوا الخيرات » (البقرة ٢ آية ١٤٧) ، وفي آية أخرى : « قل : كل يعمل على شاكلته ، فربكم أعلم بمن هو أهدى سبيلا » (الإسراء ١٧ آية ٨٤) . وورد ، في هذا المعنى ، الحديث المشهور : « اعملوا ! فكل ميسر لما خلق له » (١٢) .

ويستخدم الدكتور الحبابي الفردية الذاتية في القبيلة العربي إبان العصر الجاهلي كأرضية ليبرز عليها ، بالمقارنة ، التقدم الذي حققته تعاليم الإسلام لإغناء مفهوم الشخص . ويقول بأنه : « نتج ، منذ ذلك العهد ، انقلاب شامل في الذهنية العربية ، أخرجها من الصور الجماعية الشاملة اللا محددة إلى التعقل الفردي وإلى الوضوح والوعي . ومنذ هذه المرحلة ، لم تعد القبيلة هي الحقيقة الوحيدة ذات القيمة الفذة ، بل أصبح كل عضو من العشيرة (بصفة شخصية) – دون اعتبار السن ، أو المكانة ، أو الجنس – يشعر بوجوده كشخص ، يحمل كرامة ، وقيماً ... » (١٣) .

لم تكتف تعاليم الإسلام بانتقال الإنسان العربي من « الاتصال الأفقي » داخل عجينة القبيلة ليشعر باستقلاليةشخصه ، بل إنها ألحقت على دخوله في علاقة مباشرة مع المطلق دون الرجوع إلى أية سلطة خارجية . وتشكل العبادات لحظة ممتازة للتواصل العمودي مع الله . ففي الصلاة أو الدعاء أو الابتهال أو الذكر ، يقف شخص واحد ، يعي وحدانيته ، أمام الإله الأحد . فالمرء لا يتعارض مع الإله ، ولكن يتموقف بالنسبة له ، كما أنه يتميز عن الكائنات الأخرى بتموقفه بالنسبة لها ، ولما بينه وبينها من تشابه واختلاف » (١٤) . وبذلك تكثر الاتجاهات في علاقات « الذات » الإنسانية وتتعدد ، مما يزيدها عمقاً ووعياً ؛ أي أن هنالك علاقة فردية بين أبعاد الشخص « التوسعية والعميقة » . « ولا ينتقل كائن من حالة الفرد إلى حالة الشخص إلا بقدر ما تتأكد فيه مطامح إنسانية ، مثل الإيمان والردة والشك واليقين ، أو كل تغير ، أو كل موقف يتخذ عن تأمل وتبصر » (١٥) وينبغي ألا يفوتنا بأن ثمة منطلقاً نظرياً أساسياً في تعاليم الإسلام ، لا تصح بدونه العبادات ، ولا تكتمل دائرة الوعي الشخصي إلا به . تلك هي الشهادة : « لا إله إلا الله » .

« الشهادة » والكوجيطو المعكوس :

توصل ديكارت عن طريق الشك إلى اثبات وجوده وإلى البرهنة على وجود الله ، انطلاقاً من قولته المشهورة : « أنا أفكر ،

إذن ، أنا موجود » ، والتي أشتهر الجزء الأول منها حسب اللفظ اللاتيني : Cogito (كوجيتو) . بينما تتجاوز « الشهادة » لعبة الشك المفترضة وتؤكد في نفس الوقت وجود الشاهدين : الإنسان والله : « شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولوا العلم قائماً بالقسط » (آل عمران ٣ / الآية ١٨) . واستدعاء كل من الشاهدين للآخر دليل على إثبات وجوده . ويعلن الدكتور الحبابي بأن الشهادة « تكون النواة الإصلية والأصيلة للشخصانية الإسلامية ، وفي نفس الوقت تمدها بالدينامية الحيوية » (١٦) . لذلك فهي تلعب دوراً مشابهاً (الكوجيتو) في فلسفة ديكارت . « ولكنه كوجيتو يجعل ، من بعض جوانبه معكوساً : فالمقر به : « الشهادة » ينطلق من الله ليعود إلى الأنا ، (الأنا-الشاهد) ، بينما في المنهج الديكارتي ، تنطلق من الشك (Dubito) إلى العالم ... » (١٧) . ولا ينتهي الأمر في الشهادة بعلاقة مغلقة بين الله والإنسان ، بل إن هذه العلاقة موجهة إلى بقية البشر عن طريق الأنبياء والمؤمنين « وكذلك جعلناكم أمة وسطاً لتكونوا شهداء على الناس ، ويكون الرسول عليكم شهيداً » (البقرة ٢/ الآية ١٤٣) . وكما نجم عن الشهادة الاتصال بالله وبالناس فإنه ينجم عنها الإلتزام بالإنسانية ، والمسؤولية الشاملة التي لا تقل قيمة عن مفهوم سارتر لها ، باعتبارها مسؤولية بحجم العالم . فالشهادة إذن « اختيار أولي » ، تبدأ منه الإشكالية الإسلامية ، على المستويات الفلسفية والأخلاقية والسياسية بوصفها كلا موحداً . كما يغدو الإنسان كلا موحداً داخل المجتمع المقنّن . وتغدو علاقة الإنسان بالعالم علاقة تقويم . يقول الدكتور الحبابي : « الإنسان حيوان ينتج القيم ويجعل ضمنياً من هذا الخلق المستمر ، أساس حواراته . وفوق القيم ، توجد قيمة عليا توحدها جميعاً ، وتكون لها بمثابة معيار المعايير ، أي المطلق الذي يتعالى عن كل نسبية ، هو الله » (١٨) .

الإنسان ، كما تراءى لنا ، حر ، ملتزم ، مسؤول . وهو الوحيد من بين المخلوقات ، باختياره الأمانة . « إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال ، فأبين أن يحملنها ، وأشفقن منها ، وحملها الإنسان ... » (الأحزاب ٣٣/ الآية ٧٢) . « فلو أن الإنسان امتنع عن قبول « الأمانة » عن طواعية وحرية ، لكان الرفض ، هو أيضاً ، نوعاً من الاختيار والحرية (بالرغم من كونه ، من الناحية الدينية ، « جحوداً » و « كفراً ») » (١٩) . ولن ينقص مفهوم « القضاء والقدر » شيئاً من هذه الحرية . لأن القضاء يعني القانون الكوني الأعظم الذي يسمح بإنشاء المعقولية الثابتة ؛ وتلك قضية

لا يمكن تصور قيام أي علم أو أية رابطة منطقية بدونها . « سنة الله التي قد خلت من قبل ، ولن تجد لسنة الله تبديلا » (الفتح ٤٨/ الآية ٢٣) . « فالفرق واضح بين إله يضع تصميمات محكمة ، ويدبر الكون على ضوئها ، وبين الـ (فاطوم Fatum) عند الرومان ، ذلك القدر الأعمى الغاشم ، والجبرية المتطرفة الهوجاء . » (٢٠) . أضف إلى ذلك أن العلاقة بين الإنسان والله ليست علاقة آلية ، بل إنها مبنية على العقل : « أول ما خلق الله العقل ... » . وهي كذلك مبنية على الحب والرحمة ، فهي علاقة حوار وجدلية حية . « هذا ما تفهمه الشاعر محمد إقبال ، وعبر عنه في حوار » بين الله والإنسان » :

الله

« أنا خلقت هذا الكون ، من طين وماء ،
فجعلت أنت فيه إيران ، وبلاد التتار ، وزنزبارا .
من الأرض خلقت الصلب ، فكان صافيا ،
فصنعت منه السيف ، والسهم ، والبندقية ،
كذا الساطور ، صنعته لقطع ماقي المرج من أشجار عالية ،
وصنعت القفص لحبس الطيور الشادية » .

الإنسان

« أنت جعلت الليل ،
وأنا صنعت المصباح .
أنت خلقت الطين ،
وأنا صنعت الأقداح .
خلقت الصحارى ، والشعاب ، والجبال ،
وهيأت الحدائق ، وكسوت الأرض وروداً وأزهاراً .
أنا الذي استخرجت من الصلد زجاجاً ،
وهيأت لي من السم ترياقاً » (٢١) .

رد على الغربيين :

« يعتبر بعض الغربيين المرأة المسلمة شيئاً من متاع الرجل لا يتعدى أن يكون موضوعاً لشهواته ، إذ يرون أن أخلاقية الإسلام لا تخرج عن دائرة الجماع ، وأن ليس هناك ، حسب رأيهم ، ما يدعو الزوج إلى جمع غرائزه (الجنسية المتهيجة) » (٢٢) . وليست تلك المشكلة الوحيدة التي تثار حول المرأة إذا ما ذكر الإسلام . تطرح كذلك مشكلة تفوق الرجل على المرأة ، ومشكلة تعدد الزوجات ، وانتقاص حق المرأة في الإرث والشهادة إلى النصف .

ويأتي الرد ليؤكد تساوي الرجل والمرأة من حيث الماهية والقيمة الإنسانية ، لأنه بدون ذلك التساوي ، وبدون الرد على الإتهامات التي تؤخذ خارج إطارها التاريخي ، فإنه يستحيل إقامة « شخصانية إسلامية » . يقول الدكتور الحبابي : « يقرن القرآن ، دائماً ، المرأة بالرجل ، في كل الحالات ،

فلم تعد شيئاً من أشياء الرجل ، بل قرينته وكفءاً له . ويجب أن تتحقق هذه المساواة في جو مفعم بحب خالص ، وتتبلور قداسة هذا الحب في أحاديث يمكننا اعتبارها إثارة ، وإلهاماً شعرياً ، وتكريماً رائعاً لـ « المودة والرحمة » بين الزوجين : « ما من رجل آخذ بيد امرأته يراودها إلا كتب الله تعالى له حسنة ، فإن عانقها فعشر حسنات . فإن أتاها كان خيراً من الدنيا وما فيها ... » . « خيار الرجال من أمتي خيارهم لنسائهم . وخير النساء من أمتي خيارهن لأزواجهن ، يرفع لكل امرأة منهن كل يوم وليلة أجر ألف شهيد قتلوا في سبيل الله صابرين محتسبين ... » (٢٣) . فالأحاديث والآيات التي يمكن أن تساق لدلالة على التساوي بين الرجل والمرأة في الماهية كثيرة وتجعلنا نجزم بأن « المرأة شخص » .

أما تعدد الزوجات فقد أسيء استخدام هذا الجانب من قبل الرجال في المجتمع الأبوي (نسبة إلى سيطرة الأب) الذي ظهر فيه الإسلام . « لم يكن تعدد الزوجات قط واجباً ولا مستحباً . بل ، على العكس ، للزوجة الحق بأن تضيف ، إلى عقد الزواج ، شرطاً تلزم الزوج باحترام الزواج الأحدي ، فلا يضارها ، وأن يؤدي لها تعويضات في حالة الطلاق . وللزوجة أيضاً أن تطالب القاضي بفسخ الزواج كلما وجدت أسباب مقبولة » (٢٤) . وفي كل الحالات إذا ما قورن وضع المرأة قبل الإسلام بوضعها بعده ، فإنا نجدها قد حققت تقدماً حاسماً في مجال المساواة . وان تحليل الآيات القرآنية المتعلقة بالزواج ليكشف موقف الإسلام ازاء تعدد الزوجات بوضوح : « فهو إذ يدخله من النافذة الضيقة ، يخرجه من الباب الواسع ، إن صح هذا التعبير . فالإسلام يصل بنا إلى تحريم ضمني لتعدد الزوجات لكثرة ما وضع له من قيود ، كالمطالبة بالإنصاف ، والنزاهة بين جميع الزوجات ، وهذا من قبيل المستحيل : « ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم » . (النساء ٤/ الآية ١٢٩) (٢٥) . ويلمح المؤلف إلى أن المعتزلة ارتأوا القول بتحريم التعدد لما كان العدل مستحيلا . فإذا أسيء استخدام هذه الزاوية في الإسلام فإن التبعية تقع غالباً على عاتق الرجال الذين أساؤوا استخدام هذا « المباح » ، كما أن اللوم يوجه إلى الفقهاء الذين كانوا يرون سوء الاستخدام ويسكتون. فتطبيق تعاليم الإسلام يعكس مسؤولية الفقهاء واجتهادهم ، دون أن يسمح بإيقاف الاجتهاد أو تجميد هذه التعاليم .

كذلك يمكن معالجة الجوانب القانونية والحقوقية للمرأة من زاوية الاجتهاد والإجماع الذي يمليه تطور الإنسانية . ولا يمكن فهم هذه الجوانب الشرعية بمعزل عن الإطار التاريخي الذي كانت تتحرك في دائرته القاهرة . « فتفوق الرجال مغتصب ،

وليس أصيلا في الطبيعة البشرية ، كما تبينه السيكولوجيا الحديثة . إنه تفوق كسبي ، في مجتمع سادته الأبيسية المطلقة » (٢٦) . لذلك فإن الإستناد إلى أية أحاديث تدعم عكس هذا الإتجاه ، يمكن اعتباره استناداً إلى «الإسرائيليات » وغيرها مما دس على الإسلام . لأن « خصوم المرأة، خصوم للإسلام بالضرورة » .

وبنفس الطريقة عالج الدكتور الحبابي مشكلة « الرق » ، و « الذمة » في الإسلام . والواقع فإنه لم يرد في القرآن قط كلمات مشتقة من جذر (ر. ق. ق) ، إنما نجد جذراً آخر لا يحتوي بداخله على معنى سيء وهو : « ع. ب. د) . وعن عائشة أن النبي (ص) قال : « آكل كما يأكل العبد . وأجلس كما يجلس العبد » . يضاف إلى ذلك المشجعات التي ذكرها القرآن لتحرير العبيد . « هكذا ، قد بذل الإسلام مجهوداً كبيراً للتخفيف من عبء الاسترقاق وإضعاف حدته ، لا سيما العمل على إرجاع الشخصية الإنسانية للعبد وجعلها واعية عنده ، ومعترفاً بها من لدن الآخرين » (٢٧) . لقد اتخذ المؤلف موقفاً دفاعياً عن بعض الثغرات التي يحاول الغرب أن ينفذ منها لإتهام الإسلام بوصفه مخالفاً لمنطق العقل والتطور . إلا أن الجانب الذي يظهر أهمية « الشخصانية الإسلامية » ، هو ما يعالجه القسم الثالث من الكتاب وذلك بإثارة مشكلات تتعلق بمراجعة الواقع والمستقبل .

أسباب الانحطاط :

يرى المؤلف بأن قسطاً كبيراً من « انحطاط » الاسلام عائد إلى الفقهاء . «إن المؤلم ، بالنسبة للثقافة الاسلامية ، هو أن الاجتهاد ، لم يحترم بصفة دائمة ، وعلى الخصوص من طرف «فقهاء» نصبوا أنفسهم ، بطريقة ما ، أوصياء على « التشريع » ، فكافحوا من أجل « التقليد» أي من أجل الاخلاص الأعمى للنصوص ، وهذا يعني أنهم نبذوا التفكير ورفضوا كل جهد شخصي يرمي إلى التأويل ، والشرح وتكييف المقتضيات التشريعية مع مقتضيات التطورات المجتمعية . لقد كان التقليد انتصاراً للروح القطيعية . فانتهى تفشي الاتجاه الشكلي والحرفي بالقضاء على روح المبادهة والإجهاز على فكر النقد : تجمد الاجتهاد ، فقتلت النصوص الفكر » . ولا يخفي المؤلف تفاؤله بالحركة الاجتهادية المعاصرة ، رغم أن كثيراً من السلفيين قد عجزوا عن فهم مشاكل العصر الصناعية .

ولقد ساهمت في هذا الانحطاط الحضاري للإسلام عوامل خارجية ، منها تجزئة الاسلام سياسياً ولغوياً وعوامل التخلي عن اللغة العربية كلغة حضارية لتكريس النزعات الإقليمية . ومن بين العوامل الخارجية كذلك

يشدد المؤلف على التصوف ، باعتباره من مصدر غير إسلامي ومخالف للروح الأصلية للإسلام .

وتأتي الحلول من إعادة فهم التراث العربي الاسلامي وإحياء الاجتهاد ، بحيث يصبح الفقيه فيلسوفاً ومفسراً بما يتلاءم والتكيف مع روح العصر « وسيبقى التراث الإسلامي الأصلي السماد الذي يسمح للتقاليد المكتسبة بالازدهار والتفتح نحو المستقبل ، كلما انطلقنا من تعريف المسلم بأنه « من سلم الناس من لسانه ويده » (٢٨)

ملاحظتان :

إننا نرفض بناء على معطيات التراث اعتبار التصوف أحد الأسباب المسؤولة عن الانحطاط الثقافي والحضاري للاسلام . وكيف يمكن التوفيق بين الأهمية الممنوحة للتصوف بوصفه عاملا للتهديم وبين تبني المؤلف لقولة الاستاذ (لويس جارديه) بأنه « ليس التصوف في الأسلام سوى وضع هامشي بالنسبة للعلوم الدينية الرسمية»؟ (٢٩) كما أننا نذكر الدكتور الحبابي بأن الادعاء الذي يعتبر التصوف من مصدر غير إسلامي قد بدد منذ زمن بعيد . فلقد تسابق المستشرقون في بادىء أمرهم لربط التصوف بواحدة من الحضارات التي سبقت الإسلام . ثم أظهر المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون في كتابه « بحث في نشأة المصطلح الفني للتصوف الإسلامي » أن أصل التصوف مستمد من القرآن . وهو يؤكد أن أصل التصوف الإسلامي وتطوره قد « صدر عن ادامة تلاوة القرآن والتأمل فيه وممارسته . لقد قام التصوف الإسلامي على أساس التلاوة المستمرة والقراءة الشاملة لهذا النص المعتبر مقدساً . . . »(٣٠) . وسواء اسقطنا اتهامنا على تصوف « المحترفين » وأصحاب الطرق أم على أي متصوف آخر يؤخذ تصوفه على أنه تجربة روحية فردية ، فإنه يستحيل اعتبار التصوف العربي الإسلامي هجيناً ودخيلا لأنه يقود إلى « الزهد » والتوكل . فالآيات والأحاديث التي تحض على الزهد عديدة جداً . أما إذا أخذ التوكل بمعنى التواكل فهذا يشير إلى ظاهرة مرضية داخل التصوف ، لا تبرر بأي حال من الأحوال ادانة التصوف بصفة شمولية. ولست أدري كيف يمكن قيام « شخصانية إسلامية » ، لا تستفيد من تحليل العلاقة الجدلية القائمة مثلا بين ثنائيات مثل : الحق – الخلق ، العابد – المعبود ، العاشق ، المعشوق . سواء ابتكرها متصوف « محترف» مثل ابن عربي أو أي متصوف آخر . إن أية دراسة للتراث العربي الإسلامي تسقط من حسابها ظاهرة التصوف ، فإنما تحكم على نفسها بعدم تعمق أصالة هذه الظاهرة وذلك لأنها تجانب الموضوعية والصواب . إذ كيف يمكننا أن نتحدث عن « المعرفة والحب»

أو كيف يمكننا القول : « تبدأ » إذن ، محبة الله بمحبة كل اخواننا في الإنسانية»(٣١) دون فهم مذهب ابن عربي في وحدة الوجود ، والذي يؤدي إلى الإيمان بـ « وحدة المحبوب » ؟

الملاحظة الثانية ، تتعلق بضرورة البحث عن « شخصانية عربية » لترسيخ النظرية في تربة واقعية . إن مفهوم العروبة اليوم جغرافياً وحضارياً اسهل في التناول الموضوعي والواقعي من سواه. إن علينا أن نحرر ونوحد أنفسنا كعرب ، قبل أي انضواء آخر . فالعرب الذين اكتشفوا أنفسهم في حرب تشرين مدعوون إلى ترسيخ أصالتهم والدفاع عن وجودهم : تلك أول وأقدس مسؤولية .

وذلك كله لا يمنع من كون المحاولة في « الشخصانية الإسلامية » تعد نقطة انطلاق جديدة. أن الرؤية الحضارية الشاملة والعودة إلى الينابيع كفيلتان بإذكاء شرارة الوعي المتفتح والمتطلع إلى تجاوز نفسه حتى يحقق الإنسان العربي ذاته كاملة » و التراث هو شخصيتنا تنتج بنسبة قدرتنا على تحريرها » (٣٢) .

الحواشي :

(١) عمانوئيل مونييه ، هذه هي الشخصانية ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، دار بيروت ١٩٥٦ ، ص ٥ .

(٢) المرجع السابق ص ١٢ .

(٣) د. محمد عزيز الحبابي . دراسات في الشخصانية الواقعية (١ – من الكائن إلى الشخص) دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ص ٩٠ .

(٤) المرجع السابق . ص ٩٤ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٤١ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٢١ .

(٧) المرجع السابق ، ص ٤٢ .

(٨) انظر المرجع السابق ، ص ٢٥ .

(٩) المرجع السابق ، ص ٨٦ .

(١٠) المرجع السابق ، ص٧٩ .

(١١) المرجع السابق ، ص ١٠٣ .

(١٢) د. محمد عزيز الحبابي ، الشخصانية الإسلامية ، دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٩ ، ص ١١ .

(١٣) د. محمد عزيز الحبابي ، مقال « محاولة تحديد « شخصانية » إسلامية » ، في « إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين » باشراف عبد الرحمن بدوي . دار المعارف بمصر ١٩٦٢ ، ص ٢٧ .

(١٤) الشخصانية الإسلامية ، ص ٢٨ .

(١٥) محاولة تحديد . . . ، ص ١٧ .

(١٦) الشخصانية الإسلامية ، ص ٤٣ .

(١٧) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٥٢ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ٧٥ .

(٢٠) نفس المرجع ونفس الصفحة .

(٢١) المرجع السابق ، ص ٨٣ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

(٢٣) المرجع السابق ، ص ٩١ .

(٢٤) المرجع السابق ، ص ٨٦ .

(٢٥) المرجع السابق ، ص ٨٨/٨٧ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ٩٩ .

(٢٧) المرجع السابق ، ص ١١٠ .

(٢٨) المرجع السابق ، ص ١٤٣ .

(٢٩) المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

(٣٠) انظر ، د. عبد الرحمن بدوي ، تاريخ التصوف الإسلامي (من البداية حتى نهاية القرن الثاني) ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٧٥ ، ص ٤٧ .

(٣١) الشخصانية الإسلامية ، ص ١٣٢ .

(٣٢) أنطون مقدسي ، المعرفة السورية ، العدد ١٥٧ آذار ١٩٧٥ ، ص ٣٢ .

ممنوع لعب الشطرنج

محمود شقير

فخري قعوار – مجموعة قصصية – عمان ١٩٧٦ .

تحاول القصة القصيرة في الأردن ومن خلال المحاولات الإبداعية لبعض كتابنا الجادين أن تكتسب لونها الخاص الذي يؤهلها لتجاوز الساحة الأدبية الأردنية والظهور على امتداد الساحة العربية كنمط أدبي لا يكتفي بالتأثر بمنجزات القصة القصيرة العربية ، وإنما يمارس بدوره تأثيراً إيجابياً على مسيرة هذه القصة ، ويسهم في تطويرها إلى المستوى الذي تقتضيه مهمات العصر ومضامينه المتجددة .

ورغم العدد الكبير نسبياً من كتاب القصة القصيرة الذين تزخر بهم الساحة الأدبية في الأردن . فإن الدراسة المتفحصة للنتاج القصصي الذي يقدمه هؤلاء الكتاب تؤكد على أن أكثرهم ما زالوا يتلمسون بداية الطريق من أجل تكوين شخصياتهم الأدبية وبلورة طرائقهم الخاصة والمتميزة في التعبير الأدبي .

يعتبر القاص فخري قعوار واحداً من كتابنا القلائل الذين استطاعوا من خلال مسيرتهم الطويلة نسبياً ، امتلاك أدواتهم الفنية وتطوير ملامحهم الخاصة التي تميز شخصياتهم الأدبية وتشير إلى أساليبهم في التعامل مع مادة الواقع وتناقضاته .

قبل الدخول إلى عالم فخري قعوار من خلال قصص هذه المجموعة ينبغي الإشارة إلى أن مضامين الكاتب تتحدد أساساً في الغوص إلى أعماق الواقع الاجتماعي الراهن وإبراز تناقضاته التي تؤدي إلى تشويه حياة الناس البسطاء وامتهان كرامتهم .

ويركز الكاتب في العديد من قصصه على قضية العسف ومصادرة حرية الإنسان وحرمانه من أبسط حقوقه في الحياة الحرة الكريمة ، بحيث تستحيل الحياة إلى كابوس ينوء تحت ثقله الناس المسحوقون .

ورغم أن الكاتب يكرس اهتمامه لفضح الواقع الاجتماعي السائد واستثارة القارىء ضده . فهو لا يعنى بالجزئيات الواقعية إلا بالقدر الذي يتيح له أن يتوصل إلى مفهوم شامل يصح تعميمه ليس على بيئتنا المحلية فحسب . وإنما على غيرها من البيئات العربية المشابهة . ولعل هذا التصور بالذات هو الذي يدفع الكاتب إلى الاستعانة بالرمز في بعض قصصه الواقعية ، واللجوء إلى الأسلوب الرمزي في قصص أخرى .

تشتمل هذه المجموعة القصصية على ثماني قصص قصيرة تلتقي كلها عند نقطة التماس مع الواقع السائد وإعادة ترتيبه على نحو يكشف مساوئه وتناقضاته ، ولكنها تفترق في الطريقة التي يجري في ضوئها التماس وإعادة الترتيب : أي في الصياغة الفنية التي يجسد الكاتب من خلالها صورة الواقع .

ففي قصة « لا وقت للموت » يتناول الكاتب القضية المصيرية الكبرى : قضية الحياة والموت . ومن خلال صراع الأم مع الأقارب من أجل حياة سعيدة لابنها بينما هي مريضة على فراش الموت ، تترسخ في وجدان القارىء صورة عميقة لهذه الأم التي لا تعرف اليأس وتظل إلى آخر لحظة متشبثة بالحياة كما يجب أن تكون . رغم إرادة الأقارب الذين يجاهدون لتكريس الواقع كما هو .

وفي قصة « ممنوع لعب الشطرنج » يجسد الكاتب قضية العسف ودورها السلبي في تعطيل الحياة الحرة من خلال تصوير تلك الشخصية الكريهة : شخصية الرجل ذي النظارة السوداء الذي يمنع موظفاً بسيطاً من ممارسة حقه في التفكير وإقامة العلاقات الفكرية مع غيره من المواطنين .

إن قضية العسف تشكل العمود الفقري للعديد من قصص المجموعة . بحيث يعود الكاتب لمعالجتها من زوايا عديدة وليرسخ في وعي القارىء أهمية هذه القضية المصيرية التي تئن تحت وطأتها غالبية شعوب العالم الثالث الطامحة إلى الحرية والديمقراطية .

ففي قصة « الكلب » يصور الكاتب من خلال معادل فني واقعي مفعم بالعمق والبساطة مأساة الحارة التي تحيلها كلاب أبي شطارة إلى جحيم يزرق الأطفال وينغص عليهم صفوهم .

وفي قصة « افتحوا أفواهكم واهتفوا معي باسم باولا » يصور الكاتب من خلال بناء رمزي قضية العسف في صورة رجل خصي يحتجز الفتاة الجميلة « باولا » خلف سور مرتفع ولا يسمح لأحد من العشاق بالاقتراب منها .

وفي قصة « الخلوة والمجانين » يصور الكاتب نفس القضية قائلا « قال صوت الخلوة : قلبك سلة مهملات . قد يكون هذا صدقاً. قد يكون هذا حقاً. قد يكون فز من

الجوع والرعب والآلات الحاسبة ربح مني سلامة الحواس ، وصرت لا أجد فرقاً مهماً بين النبيذ المعتق وبين مسحوق الليمون المذاب » .

وفي قصة « شجرة معرفة الخير والشر » يطارد بطل القصة لأنه تمرد على الأوامر مستعيناً بقدرة دماغه على معرفة الخير والشر . وهنا نلمس مزاوجة واضحة وموفقة بين مأساة الإنسان المعاصر الذي يحيا في ظل العسف ومأساة آدم الأصلية .

أما في قصة « وردة بنفسجية واحدة » فتأخذ قضية العسف منحى آخر بحيث يجري الترميز لها بمنزل تعشش فيه الأرواح منذ عشرات السنين . ويقف الناس أمامه خائفين تحدوهم الرغبة في الوصول إلى الحقيقة . ولكن يقعدهم الخوف عن اقتحام هذا المنزل .

إن صيغة « المكان المرعب » الذي تحف به الهالات الغامضة تلعب دوراً واضحاً في تحديد رؤية فخري قعوار لقوى العسف التي تستعين بهذا المكان المرعب لوضع ضحاياها تحت تأثير كوابيس متنوعة في محاولة منها لإضفاء هيمنتها والإبقاء على سيطرتها وتفوقها.

فأبو شطارة يقيم في بيت عتيق مبنية نوافذه وبابه على هيئة نصف دائرة من الحجارة المتلاصقة ويخشى الناس دخول هذا البيت .

والرجل ذو النظارة السوداء يقود الأستاذ – خ – إلى غرفة مليئة بالجماجم والهياكل العظمية والصور العارية وفيها لوحة كبيرة لرجل جليل ذي لحية مفروقة إلى شطرين .

أما باولا فهي سجينة خلف السور تمسك بعنقها قبضة رجل خصي غامض يهددها بالموت خنقاً إذا حاولت الخروج .

وأما الرجل المطلوب للدوائر الأمنية في قصة شجرة معرفة الخير والشر فقد أدخله الشرطي في سراديب متعرجة طويلة ثم ألقى به داخل غرفة مستطيلة معتمة .

وفي قصة « الخيل والليل » يأخذ المكان المرعب شكل السجن أو مستشفى المجانين بحيث يصل الاحتجاج على الواقع ذروته حينما يعلن أحد شخصيات القصة قائلا : اسمح لي أن أقول لك بصراحة إنني أشعر بالسعادة كلما ازداد عددنا هنا ، فنحن صفوة الناس ونحن الأبطال الحقيقيون . ليس أولئك الذين لا يهتمون بغير أنفسهم ولا يفكرون إلا بمصالحهم الفردية .

حينما تدقق في الصياغة الفنية لقصص المجموعة فسوف نلاحظ أنه كلما اقترب الكاتب من استلهام أصول المدرسة الواقعية كلما كان أقدر على رصد الواقع الاجتماعي وتصويره ، أما في القصص التي تغلب عليها

المعالجة الرمزية فإن صعوبة واضحة تعترضنا في التعرف على قصد الكاتب .

كما نلاحظ قدرة فخري قعوار على تطويع اللغة وتوظيفها في خدمة المضمون . ففي بعض القصص تميل لغة الكاتب إلى أجواء الشعر بحيث تتلاحق الصور الفنية في كثافة موحية ، وفي قصص أخرى تميل إلى البساطة والعذوبة حتى تصل إلى حدود لغة الحياة اليومية تنهل منها ما يثري الشخصيات القصصية ويضفي عليها عمقاً وأصالة .

ويلاحظ أيضاً إلى جانب تماسك البناء الفني في قصص المجموعة انعكاس التراث المسيحي في بعض القصص وتوظيفه بحيث يسهم في إغناء الحدث القصصي بالدلالات الإنسانية المؤثرة .

هذه ملاحظات عامة على قصص المجموعة، وأعتقد أنها تمثل نتاجنا القصصي تمثيلا جيداً ، وتضع فخري قعوار في عداد الطليعة من كتاب القصة القصيرة في الأردن وتؤهله لدخول الساحة الأدبية العربية كواحد من كتابنا الذين أعطوا عطاء ناضجاً وجاداً .

عمان

* * *

نشيد الغربة

مصطفى النجار

مروان الخاطر ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٦ .

الذي أحب أن أؤكده وألفت نظر القارىء إليه قبل أن أتناول بالعرض مجموعة نشيد الغربة للشاعر مروان الخاطر الصادرة عن إتحاد الكتاب العرب بدمشق ؛ هو أن الشعر الحديث الآن يمر في طريق مسدود ، ولاسيما أمام أولئك الذين ظهروا على الساحة الأدبية في السبعينات ـ طبعاً استثني فئة منهم إذ ان التعميم لغة الحمقى كما قال بليك . . ويعود ذلك لأسباب كثيرة اعترت روح هذا الشعر منها : مرض التقليد لنماذج شعرية سواء في شكل أو في مضمون القصيدة الحديثة . كما ان هناك مفهوماً خاطئاً للقصيدة الحديثة مفاده ضرورة قطع كل الأسباب التي تربطها بالشعر العربي . أنا لا أغلق باب التجريب في الشعر الحديث ولكن أدعو لأن يكون مبدعاً ونابعاً من ذات الشاعر أولا وأن لا يقطع أي اتصال بشعر الرواد في الشعر الحديث ذاته . هذه الخواطر ترامت أمامي وأنا أطالع نشيد الغربة لمروان الخاطر . والشاعر الخاطر أو الخاطري كما أعرفه في ديوانه الأول (الناي الجريح) الصادر في الستينات ؛ يكتب ذلك الشعر الذي تحدثت عنه ، شعر القصيدة الحديثة المرتبطة بأبوة القصيدة العربية من حيث تنويع التفعيلات أو القوافي ، والأجدر أن نقول القصيدة الحديثة التي تعتبر امتداداً لقصيدة شعر الرواد في الشعر الحديث ، بالاضافة إلى تمكنه من اللغة،ومعرفة استخدام اللفظة وفق دلالتها النفسية واللغوية ، وإلى نسج صور جديدة يستشف القارىء من ورائها شخصية شعرية نغماً وفكرة. وهذا الحكم لا ينسحب على قصائد المجموعة كلها . أما المضمون الشعري عند مروان فغير مشوش فهو يعرف أين يقف وماذا وراءه وماذا يريد . وعلى الرغم

من الألم الفادح الذي يختلج في كيانه فانه يستطيع بمهارة أن (يدوزن) هذا الألم ويجسده من تجربة شعورية أو فكرية إلى كيان شعري حديث . أحب أن أبدأ من حيث انتهى في المجموعة قائلا في البطاقة الثانية عشرة من بطاقات إلى رجل ميت :

جيل من الذهول
مابين أول الرواية
وآخر الفصول ؟

وحقاً من يقرأ شعر المجموعة قراءة متأنية سيدرك أن مروان هو فرد من جيل الذهول .

لا يعرف غربتنا
إلا المتغرب بين ذويه
الباحث عن وطن الفقراء .

احساس الشاعر بكونه يخضع في هذا لاعتبارات غير انسانية وغايات تبخس من قيمه وتجعله رقماً منسياً :

وأنا الرقم المنسي . .
لدى الحاجات أنادى
ثم أثار ؟

كما نجد من أسباب ذهوله وغربته ذلك الخواء الفكري والانفصام الحادث بين النظرية والممارسة :

يضحك ملء ثوبه (حمدان)
يمزق الجريدة
ويقفل المذياع
يشتم المذيع مرتين !
وتتعمق مأساته فيقول :

دمي قد بعل بالخل
الوطن النفط غدا قنينة خل ؟
هو شاهد على الزيف وعلى العصر :
هذا زمن العشق المعلب
والشعارات الجديدة

زمن أنظف مافيه « الخيانات المجيدة »

هو يعرف الحقيقة ولكن :
ظهر القاتل في وجه الضحية
فمن تعلم الدابة المستأجرة . .
وأنا القاتل والمقتول ؟

عندما يتغلغل إلى أعماق العيوب في الجسد وفي الروح لهذا الواقع يعترف انه واحد يساهم في تكريسها ، لذا يشعر بأن عليه واجب الشهادة « والساكت عن الحق شيطان أخرس !

ياقاضي

«والفاس فوق الراس »
« ماذا يقول الناس »
ماذا يقول الناس ؟

لا يأبه للفضيحة ، ويضع الملح

في أعماق الجراح ،على العيون تستيقظ وترى :

الجثث القتلى
لا تعرف قاتلها
ولماذا . .
تتركها الجثث الأحياء عرايا
في الساحات الليلة أبكي
وحدي أبكي مصرعهم !

ترى أي حضور أكبر من هذا الحضور ؟ فالغربة هنا وعي وفضيحة للصدق فقط

وهو يدور في الريح :
والحزن يجرثم كل الريح

ويقول :

والراية المزيفة
مظلة في الصيف والشتاء آه
من تداخل الفصول آه من تعدد الوجوه
من حكاية العمر الذي سينتهي . . .
كدورة اسطوانة قديمة
وليس من أمطار ؟

أهي الشيخوخة المبكرة في الشباب ؟ لا يهم إن كان الشباب يهدر في سبيل الآخرين ! فالشاعر بين حالتين : حالة واعية متشامخة وحالة السأمة والغربة ، فها هو العمر اسطوانة تدور ومامن أمل ؟ إنه إندماج يحققه مروان في أغلب قصائده بين الشعور الخاص والشعور العام :

من ترى يعرف حزني
من ترى يعرف اني
كلما ودعت حزناً . . .
يعتريني الحزن
يشتد النواح !

إنه بين حالتين هاحالة واحدة :

أبكي دماء الشهداء
أم أنني أبكي
دمي الذي قد انسفح ؟

ورغم نبرات الحزن المتلاحقة هنا وهناك ، نراه لا يأبه للرياح . وتبدو نبرة العنفوان أكثر ماتبدو في (بطاقات إلى رجل ميت) . هاهو يشير إلى زوال المسؤولية والحرية الذاتية :

ماذا أقول لك
وكل من في الصالة الكبيرة
برغبة أو رهبة
يصفقون للأمير والأميرة ؟

وفي بطاقة أخرى يقول :

لا تعرف الذي جرى
ولاالذي يجري كأن لم تدفع الضريبة
ولم تحارب عندما مر الجباة والحرس؟

هو واحد من الفقراء الباحثين عن

وطن نظيف تتوفر فيه أسباب معيشته ومعيشة أطفاله :

إن قلت لك
فاكهة الشتاء
تزورنا في صحبة الدواء
أو قلت لك
ماذقت لحم الضأن من أعوام
فصدق الكلام !

ويقول :

أتعذب ياصاحب
أتمزق ياصاحب
أتجمع راية حزن فوق ثراك
وأفكر ماذا يمكن أن أفعل ؟

هو لا يصمت . . هو يتكلم :

أتساءل كل الوقت
أتساءل في زمن الكلمات المرة
ماذا يجدي الصمت ؟

وعندما يصيح حتى البحة ، وعندما يتعذب حتى يندمج في العذاب فيصبح لديه رمز أمل رفيق عمر كما في صورته الإنسانية :

يانخلة العذاب
كوني معي
رقاومي الذبول !

يخاطب الوطن ويرفق :

عندي ورد يذبل إن تتأخر
ياوطني
ولدي قصائد حب تنتظر العشاق

ترى هل يحق لي بعد هذه الجولة العابرة أن أقول : إن مروان يعالج موضوعات يقال أنها تعالج في النثر فقط ؟ وان الموضوع مهما كان يمكن أن يتحول على يدي شاعر إلى شعر وعلى يدي آخر إلى نثر ونثر فقط ؟

من هذه الزاوية أشعر أن لعبة الاندماج بين شعور خاص وعام ، ولعبة تحويل العام إلى خاص ثم إلى شعر عام أنقذت كثيراً من شعر مروان من النثرية . ومع ذلك فثمة مقاطع نثرية مثل :

يأتون باسم الشعب
يمضون باسم الشعب
والشعب لا يعلم ؟

واحب ان اشير الى اعتماد الشاعر على الفولكلور الشعبي في منطقة حوض الفرات وهو ابن تلك البيئة :

« مازال كهوة وتتن . .
كل الأمور تهون ؟ »
لكنني شربت قهوتك
أحرقت أنواع التبوغ
لم يهن أمر ولن يهون ؟

وقد فسر الـ (كهوة وتتن) بالمقطع ذاته وهذه لفتة ذكية ! وهناك قضية أحب أن ألفت نظر الشاعر إليها وهي بخصوص تكرار صور أو عبارات أو حتى أفكار في مجموعة من القصائد .

رسالة لندن

النقد والمرأة والمسرح والسينما

صلاح فائق

الكتب الحديثة :

حافة المستحيل ، اسماء جديدة وارض جديدة : كتابان نقديان عن الكاتبة الاميركية جويس كارول .

جويس كارول روائية امريكية وكاتبة قصص قصيرة . روايتها «هم» والتي هي من أفضل رواياتها فازت بعدة جوائز . كما أن عالمها يقارن دائماً بعالم فوكنر . ان تصويرها لحياة اليأس الهادئة لناس يحيون بهدوء وبلا انفعال وحتى حين تنتابهم الحالات النفسية العنيفة فانهم لا يقومون بعمل أي شيء بل يكتفون بالعودة إلى حياتهم اليومية ، تصويرها الدقيق لهؤلاء الناس هو انجازها الرئيسي كروائية .

كتابان نقديان صدرا في آن واحد هذا العام باللغة الانكليزية عن جويس كارول ، بقلم مجموعة من الروائيين ، كتاب المسرحيات ، والشعراء .

ان هذين الكتابين يثيران الاهتمام فعلا . إنهما لا يتحدثان الكثير عن حياتها كروائية . بل ان الكتابين يحتويان مقالاتها المكتوبة بين ١٩٦٢ — ١٩٧٤ . والمقالات المبكرة منها كتبت حين كانت جويس في الثانية والعشرين وبعد التخرج

مباشرة . ولم تكن هذه المقالات مكتوبة من قبل جويس كارول الروائية بل جويس كارول التي كانت تتهيأ لتصبح أستاذاً مشاركاً في الأدب الانكليزي .

حين كتب لورانس عن هاردي ، بيكيت عن بروست ، ميللر عن ميلليه ، فان هذه الكتابات كانت تهتم أساساً بالتحدث عن الكتاب انفسهم قبل أن تكون عن الكاتب الذي تم اختياره . لكن حين يكون الناقد مبدعاً هو أيضاً ويختار الكتابة عن مبدع آخر فان العمل حينذاك يصبح أكثر إبداعاً . هذه هي النتيجة التي يتأكد منها القارىء من خلال قراءة ونقد أولئك الروائيين ، كتاب المسرحيات والشعراء ، النصوص الأولى التي كتبتها جويس كارول .

مقالاتها الأولى ذات اسلوب مدرسي ، جاف : دراسات عن شكسبير ، ملفيل ، الأدب واللغة .

ولحافة المستحيل عنوان ثانوي هو (الأشكال التراجيدية في الأدب) . في المقدمة سؤال هام عن طبيعة التراجيديا هل مازال المفهوم التراجيدي (الذي انبثق عن عالم مختلف تماماً) يحمل نفس الأهمية السابقة ؟

لم تقدم لنا المقالات جواباً كافياً عن هذا السؤال بل إكتفت بالرقص حوله لتظهر لنا الأوجه المتعددة للتراجيديا كما ظهرت في أعمال دستويفيسكي ، تشيكوف ، ييتس ، توماس مان .

إن القيمة الحقيقية في هذه المقالات لا تكمن في تعريف التراجيديا أو الحديث عنها بل في الكتابة عن الكتاب الذين استخدموا هذا الأسلوب . كتبت جويس أفضل نقد عن تشيكوف ، وعلاقة بيكيت بمسرحه وعن مسرح اللامعقول .

الكتاب الآخر (سماء جديدة ، أرض جديدة) ينقصه التلاحم بين المواضيع . افضل ماكتبته جويس هنا هو عن كافكا الذي يشكل مع بيكيت واحداً من اهتماماتها الرئيسية .

تذكر الكاتبة أن العديد من مهاجمي كافكا اكتفوا بالنظر إلى شخصيات كافكا الممسوخة وتناسوا بذلك « الرؤى التي أحاط بها كافكا هذه الشخصيات » .

بشكل عام ، الكتابان (حافة المستحيل) ، (سماء جديدة ، أرض جديدة) قدما لنا جزءاً من أعمال كاتبة تشغل الآن أهمية كبرى في الأدب الامريكي ، مع وجهات نظر نقدية مبدعة للعديد من الكتاب والروائيين والشعراء، الذين كتبوا عن مقالاتها تلك .

×

من الكتب الحديثة كتاب عن (حقوق المرأة) اعداد جوليت ميتشل وآن اوكلي ، في البداية تطرح الكاتبتان سؤالا مهما : هل اصبحت حقوق المرأة ، في العالم الرأسمالي بشكل عام ، أكثر وضوحاً من السابق ؟ وهل مازالت المرأة ، مثل السابق ، تعاني من الاستغلال ؟

عن هذين السؤالين الأساسين يجيب عدد من علماء الاجتماع ، والمؤرخين ونقاد الأدب من مختلف الاتجاهات السياسية .

ويتضح من أجوبتهم انه رغم تقدم العالم الكلي ، وبشكل خاص العالم الرأسمالي ، في مضمار التكنولوجيا وعلم النفس والاجتماع والتعليم ، فان موقع المرأة لم يتغير كثيراً عن السابق .

ان مؤسسات الرجل ، كمالك أساساً ، مازالت هي المسيطرة في مجالات التعليم ، السياسية ، والنشاطات النقابية ، وحتى في البيت وتربية الأطفال . .

يثبت الكتاب أخيراً ان الطريق مازال شاقاً وطويلا أمام المرأة لاستعادة حقوقها الإنسانية في الحرية والمشاركة والمساواة مع الرجل في تسيير هذا العالم أو تغييره .

×

بعض المسرحيات التي تمثل حالياً :

(١) مسرح Mayday . يقدم مسرحية (رقصة غوريلا المدينة) . عمل سياسي جديد يقدمه هذا المسرح . والشيء المهم هو أن المسرحية قدمت بأسلوب مبتكر : أسلوب الروك + الأوبرا . وقد استخدم الموسيقيون كممثلين أحياناً واستخدم الممثلون كمغنين أحياناً أخرى ، وذلك لبلورة الأحداث السياسية في العمل . الشيء المركزي في المسرحية هو محاولات أحد واضعي القنابل الثوريين للتخلص من مراقبة البوليس وانجاز عمله بنجاح . ورغم أن هذا الصراع الأساسي ليس كافياً وحده لمسرحية متكاملة ، فان مايدهش فعلا هو الأداء الذي تمت به . لقد كان الفرق واضحاً بين الشكل والمضمون. ان الحبكة السياسية الساذجة للمسرحية لم تدع للمشاهد فرصة الاحساس بالمستقبل . وقد تم تعويض هذا النقص بفعاليات الموسيقيين والممثلين سواء ضمن العمل أو بين الفصول .

(١) مسرح Theater at newend. الانجيل بالنسبة إلى لينين . هذا عنوان المسرحية التي كتبها (كيث وود) عن حياة الممثل الكوميدي الامريكي لينين بروس . في عرض مفعم بالنشاط والحياة تألق الممثلون في أداء ادوارهم ،

وخاصة الممثل جون كارتو في واحد من أفضل أدواره وهو يمثل حياة لينين بروس وخاصة في المرحلة الأخيرة من حياة هذا الانسان البطل الذي سبقت وفاته سلسلة من الصراعات خاضها باعتباره ممثلا كوميدياً طليعياً قدم الكثير من الأدوار السياسية المتميزة على المسرح ، بالاضافة إلى تأييده لنضال الشعب الفيتنامي . هذه المسرحية تمثل ضربة كبيرة للذين (حتى انتصار الشعب الفيتنامي وفضيحة ووتر غيت) كانوا لا يصدقون ان للخرافات التلفزيونية ، الدعايات الرأسمالية ، التعليم الخاطىء ، عالم الرجل الوطواط وروبن هود والرجل المقنع ، دورها في مصرع آلاف الناس ، إلا أنها مساوية في تأثيرها للاصبع الذي يضغط على الزناد .

المسرحية عمل سياسي متكامل من الصعب العثور على ما يشابهه في المسرح المعاصر ، المتجهة بشكل متزايد نحو الجنس والاستعراضات .

(٣) المسرح الاسود يقدم (مارش الشارع غير المنظم) تأليف ت. بوت ويلسون .

اشارات وصور مريرة عن الاستغلال والاضطهاد اللذين عاناهما الشعب الغيني من قبل المستعمرين ومن قبل ورثتهم بعض الزعماء المحليين . تحاول المسرحية أيضاً توضيح أسباب هجرة الافريقيين إلى بريطانيا ، وتزايدها .

مسرحية عادية من حيث الاخراج والتمثيل ، لكن اهميتها وثائقية وسياسية .

×

السينما : لوي غودار مرة أخرى في فيلم جديد

« شيء أو اثنان أعرفهما عنها » . تمثيل مارينا فلادي ، آنا دويري .

يكشف الفيلم عن امرأة شابة في مدينة رأسمالية معاصرة ، تنحدر بسبب الشروط القاسية للحياة في ظل النظام الاستغلالي ، إلى ممارسة الدعارة . وفي النهاية تصبح ضحية محزنة لهذا الوضع .

يقول غودار « انه يريد أن يؤكد على فكرة مهمة وواقعية وهي أن كل إنسان ، في وضع نظام استغلالي ، مجبر على التضحية بنفسه ، أو على الأقل أن يعيش ، مجبراً ، في ظروف تشابه ممارسة الدعارة . ويقول أيضاً بأنه يريد أن « يمنح الآخرين ، أحياناً وليس دائماً ، الإحساس بأنه قريب منهم » .

لقد وحد غودار ، بشكل مبدع ، بين المرأة الضحية والمدينة المعاصرة . وهكذا تصبح معرفته « عنها » أي المرأة والمدينة في

آن واحد صادقة تماماً . هذا الفيلم هو من أفضل أفلام غودار .

مهرجان لبعض أفلام المخرج الفرنسي جان رينوار

غالباً ما يذكر جان رينوار بأنه أنتج أفضل الأفلام في تاريخ السينما الفرنسية . يؤكد على هذا عدد من أفلامه المعروفة الآن في (مؤسسة الفنون المعاصرة في لندن) .

من بين أفلامه المهمة فيلم La Régle du jeu وقد أخرجه سنة ١٩٣٩ . يدرس رينوار هنا مجموعة من الناس في عطلة نهاية الأسبوع ، الأحد .

هذه الإجازة المؤقتة تكشف عن مسرات تزول بزوال اليوم نفسه ، بعد أيام من الإنهاك والغياب والانشغال اللامجدي في حقيقته . يوضح الفيلم اختلاف الناس في البحث عن هذه المسرات الصغيرة . هناك مشهد مذهل في الفيلم عن صيد الارنب .

ومن المعلوم أن النسخة الأصلية من الفيلم أتلفت خلال الحرب العالمية الثانية من قبل حكومة (فيشي) ، ثم أعيد تصويره من جديد في الخمسينات . إن قناعة رينوار في خلق سيناريو وأحداث تتناسب ومهارة ممثليه ، جعلت العلاقة بينهما متناسبة تماماً وأدت في النهاية إلى خدمة النص . ومن أفلامه المهمة أيضاً (تم انقذ بودو من الغرق) . تم إخراج الفيلم في عام ١٩٣٢ .

بودو ، هنا ، متسكع في شوارع وحدائق باريس مع كلبه . يتم إنقاذه من الانتحار غرقاً من قبل بائع الكتب البرجوازي ليستينجو . ولقد اندفع للانتحار بسبب يأسه من العثور على كلبه الضائع وأيضاً بسبب قسوة الحياة نفسها .

يتحول بعدئذ ، من خلال سلوكه في بيت البرجوازي بائع الكتب ، إلى مرآة لكشف كذب الأخلاق البرجوازية ضمن الأسرة البرجوازية . إن مهارة رينوار تتجلى خاصة في هذا الفيلم لمحدودية الأدوات التقنية في مجال السينما في بداية الثلاثينات ، واستفادته النادرة مما كان متوفراً منها في ذلك الوقت .

سينما رينوار ما بعد الحرب تمثل المشاكل الإنسانية ذاتها ، والتي طرحها قبل الحرب ؛ الروح الليبرالية ذاتها ، المواضيع المتميزة والمدروسة بدقة ؛ كما نلاحظ أنه بدأ يتخللها جو من المرارة والحنين إلى الماضي مما يضفي على أفلامه جواً واقعياً مشوباً بالحلم . نلاحظ هذا خاصة في فيلمه (العريف الغائب) من إخراج عام ١٩٦١ .

هنا مجموعة من السجناء الفرنسيين الذين يحاولون الهرب ، ولعدة مرات ، من معسكر اعتقال نازي في فرنسا المحتلة ، ومحاولتهم جميعاً العودة إلى حياتهم السابقة .

يمضي ريتوار كل الوقت تقريباً في دراسة شخصيات السجناء ، محاولا أن يثبت في النهاية أن الحرية تعني شيئاً مختلفاً من شخص لآخر .

وفي (مؤسسة الفنون المعاصرة) نفسها ، يجري إلقاء سلسلة من المحاضرات حول (الماركسية والثقافة – سياسة الشكل) .

إن موضوع هذه المحاضرات والمناقشات الأسبوعية يعتبر جديداً في التحليل الماركسي للنشاط الثقافي . إذ أن السنوات الأخيرة شهدت نمواً ملحوظاً في تطبيق النقد الماركسي لكل مجالات الثقافة .

بشكل خاص ، لم يتعلق هذا النقد ، سابقاً ، بالتحليل السياسي المضمون فقط – – مثلا ، مضمون الأفلام أو المواضيع الفوتوغرافية – ولكن امتد التحليل إلى الشكل أيضاً الذي بواسطته يتم التعبير عن المضمون . بكلمة أخرى ، لوحظ أن الشكل لم يعد الوعاء أو الإطار الذي يتم بواسطته توصيل رسالة معينة أو فكرة ما ، لكنه أصبح الجزء الفعال والمساوي لتلك المضامين أو الأفكار .

هدف هذه المحاضرات والمناقشات هو الكشف ، من زاوية ماركسية ، عن أفكار جديدة في مجالات النشاط الإنساني التالية : الإعلام الجماهيري ، المسرح ، الأدب ، العلم ، الفنون المرئية ، الموسيقى ، التكنولوجيا .

يقوم بإلقاء المحاضرات عدد من الاختصاصيين ، كل في مجاله .

×

مهرجانات الحب والسلام

في عدد من أحياء لندن الفقيرة ، هاكني ، كوفنت كاردن ، فوتنك هيل ، وغيرها تعقد بين فترة وأخرى مهرجانات للتضامن مع العاطلين عن العمل ، وضد التفرقة العنصرية ، وللتضامن أيضاً مع سكان هذه الأحياء ضد محاولات الحكومة والشركات الرأسمالية لتهجيرهم بحجة إعادة بناء المناطق وفق مخطط حديث . الغرض الأساسي هو إزالة مناطق التوتر والاحتجاج ضد السياسة الحكومية ، وإعادة استثمار الأموال في مشاريع عقارية جديدة تدر أرباحاً إضافية لبنوك الرأسماليين .

خلال هذا الأسبوع أقيم مهرجان في منطقة كوفنت كاردن القريبة من مركز مدينة لندن . استهدف المهرجان جمع التبرعات لفقراء المنطقة لإعادة ترميم بعض أبنية المنطقة وذلك لقطع الطريق على نوايا الحكومة الرامية إلى تهديمها بسبب (عدم صلاحيتها للسكن) . ولقد حضر المهرجان ، بالإضافة إلى سكانها ، آلاف من عمال وشغيلة

المناطق الأخرى . قدمت في المهرجان مجموعة من الفعاليات الفنية والأدبية : قصائد ، رقصات شعبية ، أغان ، تمثيليات قصيرة ، وقد وزعت كراسات للتضامن مع نضال المرأة العاملة في بريطانيا ، وتشيلي ، ونشرات تطالب بحقوق الزنوج والملونين . كان رجال البوليس قريبين من مكان المهرجان ، غير أنهم لم يتدخلوا .

ظل المشاركون يقدمون فعالياتهم الساخرة من الحكومة ، وظل رجال البوليس ينظرون اليهم حتى النهاية .

وفي منطقة فوتنك هيل العالية ، أقيم مهرجان سنوي للملونين سمي بـ (مهرجان الحب والسلام) تحول منذ البداية إلى صدام مسلح بين الشرطة والمحتفين . شارك في المهرجان ٢٠٠,٠٠٠ شخص من مختلف الأعمار . كان من ضمن المهرجان مسيرات خاصة بالأطفال والنساء . رقص الجميع في شوارع المنطقة على إيقاع الطبول الإفريقية ولم ينسوا ارتداء أزيائهم الوطنية وحتى التنكر بألنعة افريقية .

إلا أن المهرجان لم يستمر بهذا الشكل حيث قاطعته مجموعة من رجال الشرطة بحجة التفتيش عن بعض اللصوص .

كان عدد رجال الشرطة يمثل استفزازاً للمشاركين ، ويساوي ١٦٠٠ شرطي ، أي بعدد لم يسبق له مثيل .

أدى هذا التدخل إلى توقف الراقصين والاصطدام مع رجال الشرطة ورميهم بالحجارة وقناني الحليب الفارغة . حرق المتظاهرون سيارات الشرطة ، وكانت الخسائر ٣٢٥ جريحاً من الشرطة وتوقيف ٦٠٠ من المحتفلين . وأثناء الصدام قام المحتفلون باقتحام المخازن والاستيلاء على محتوياتها وتوزيعها فيما بينهم . ألقت الشرطة القبض على عدد منهم ، ومن بينهم ابنة طبيب انكليزي ضبطت وهي تسرق زجاجتين من الخمر ، إلا أنها برئت لأنها كانت «على غير طبيعتها» حسب تصريح المحامي — أما البقية فقد ظلوا في السجن بانتظار المحاكمة !

صلاح فائق — لندن

• • •

مناقشات

حول الترجمة واشكالاتها

د. عبد السلام العجيلي

اثار رئيس تحرير المعرفة في عدد ايلول الفائت قضية اشكالات الترجمة من لغة إلى لغـة ، معلقاً على الترجمات المتعددة لعنـوان كتـاب جـاك بيرك Langages Arabes du Present ، وعـلى ترجمتي الشخصية لهذا العنوان كما وردت في مقالي « لبيد في رؤية لجاك بيرك . »

وانا أعترف بأن ترجمتي ،مثل الترجمات الأخرى لعنوان هذا الكتاب الفريد ، قاصرة عن أن تؤدي المعنى الذي ضمنه مؤلفه ، أو الذي اراد أن يضمنه في اسم مكون من ثلاث كلمات باللغة الفرنسية . ترجمتي لهذا العنوان كانت « لغىً عربية في الزمن الحاضر » . وقد تعمدت ان أضع لكلمة « لانغاج » الفرنسية كلمة « لغى » ، متجنباً كلمة « لغات » ، لأبعد عن القارىء التوهم بأن جاك بيرك يقول بتعدد لغات العرب في الزمن الحاضر . ولئلا يذهب الظن إلى أن هذا العالم يعتبر اللهجات العربية لغات متكاملة . ولم أفلح في ابعاد هذا التوهم على

مايبدو ، مادام رئيس التحرير قد عاد إليه لدى قراءته ترجمتي . وقد خطر لي بعد كتابة مقالي ذاك ان الاصلح كان أن تترجم « لانغاج » بلفظة « مكالمات » بدلاً من « لغى » ، ليصبح العنوان « مكالمات عربية في الزمن الحاضر » اذن لابتعد الخاطر عن ذلك التوهم الذي خفته ابتعاداً كبيراً .

على أن اية ترجمة من الترجمات التي اقترحت للعنوان ، ومن بينها ترجمة جاك بيرك نفسه ،لايمكن أن تفي بالمعني الذي يوحي به الأصل الفرنسي . فالترجمة الكافية الوافية لابد ان تكون كما يلي : « مايمكن للعرب في مختلف الأزمان ان يتقدموا به إلى العالم في الزمن الحاضر ويقولوه له بمختلف الأساليب » ! ولو انا سمينا الكتاب بهذهالجملة الطويلة لكان عنواناً غريباً جديراً بان يبدأ به أحد فصول ألف ليلة وليلة او أن يسمى به أحد الكتب اللاتينية في العصر الوسيط . . . وهذه واحدة من المعنتات التي تخلقها للمترجم ، واحياناً للقارىء ، لااللغة الفرنسية التي يكتب بها جاك بيرك بل لغة جاك بيرك الفرنسية الخاصة المغربة في انشائها والبديعة في بيانها .

والواقع ان لجاك بيرك موهبته الشخصية في انتقاء الكلمات وفي اشتقاقها ، وفي نحتها أو ابتكارها احياناً . موهبة تستحق ان يشار اليها كأحد جوانب اسلوبه العلمي الأدبي ، كما فعلت أنا عرضاً في هوامش مقالي « لبيد في رؤية لجاك بيرك » . وكمثال على طريقة هذا العالم في تضمين الكلمات القليلة معاني دقيقة تصعب ترجمتها الحرفية. اذ كر ما اقترحته هو كعنوان فرنسي لروايتي الأخيرة « قلوب على الأسلاك » ، التي تعد ترجمتها حالياً في باريس . ويعرف

من قرأ هذه الراوية ان خيوط الاحداث فيها تدور حول مشروع للتيلفيريك مهيأ للتنفيذ في مدينة دمشق . اقترحت انا للكتاب عنواناً بالفرنسية ترجمته «اسلاك وقلوب De Cables Et des cœurs ، واقترحت المترجمة ، السيدة بني عنواناً هو Damas Des Cables et des Coeurs وترجمته « دمشق الأسلاك والقلوب ، » بغية أن يتضمن العنوان اسم دمشق الشائق التأثير في نفس القارىء الغربي . اما بيرك فقد اقترح عنواناً هو Damas Teleferipue . ليس هذا العنوان « دمشق التيليفيريكية » ، ولا « تيليفيريك دمشق » ، ولا « دمشق بالتيليفيريك » ، وانما هو كلمتان تجمعان إلى اسم دمشق السحري لفظة مركبة من جذرين يونانيين يعنيان البعد والاتصال . عنوان لايترجم حرفيا ، ولكنه يوحي بمعنى شبه صوفي نواته دمشق ، ذلك البلد البعيد الغريب . . ولاحاجة إلى القول بأن اختيارنا جميعاً قد وقع على هذا العنوان الأخير .

★ ★ ★

آفاق

عودة إلى كتاب قديم

صفوان قدسي

لا أذكر على وجه التحديد كم من الكتب قرأت لماوتسي تونغ ، فللزعيم الصيني الغائب عدد كبير من المؤلفات يغلب على ظني أن الجزء الأعظم منها قد ترجم إلى العربية ؛ لكني أذكر كتاباً لماوتسي تونغ قرأته قبل عشر سنوات بشغف عظيم ، وأعدت قراءته مرات ومرات بعد نكسة عام ١٩٦٧ . قرأته للمرة الأولى ، فاكتشفت فيه عقلاً استراتيجياً من طراز نادر المثال ، ومقدرة غير محدودة على التحليل والربط ووضع اليد على المفاصل الرئيسية للفكرة التي يعالجها ، وفهماً سياسياً عميقاً يثير الدهشة والاعجاب . وحين وقعت نكسة حزيران ، تذكرت هذا الكتاب ، وعدت إليه أقرأ فيه من جديد ، واتوقف عند فصول تكاد لشدة ما توحي به من تشابه بين هذا الذي يكتب عنه « ماو » ، وبين هذا الذي جرى بعد نكسة حزيران ، أن توقع لدى القارىء انطباعاً بأن المؤلف إنما يكتب عن الصراع العربي – الاسرائيلي ، وليس عن الصراع الصيني – الياباني .

عنوان الكتاب « الحرب طويلة الأمد » ، وقد ترجمه إلى العربية الدكتور فؤاد أيوب ، وأظن أن الكتاب وقت صدوره ، لاقى قراء عديدين في الوطن العربي ، ومع ذلك فإن الكتاب لم ينل ما يستحقه من العناية ، فما أقل ما كتب عنه باللغة العربية ، وما أقل ما أثير حوله من حوار ، على الرغم من أنه يثير من الأفكار ما لا تثيره إلا قلة قليلة من الكتب التي تظهر بين وقت وآخر ، والتي تشكل إضافة حقيقية إلى المكتبة العربية ، المؤلفة والمترجمة .

في عام ١٩٣٨ ، وضع « ماو » هذا الكتاب . وهو لم يكتبه دفعة واحدة ، وإنما كتبه على شكل مقالات ومحاضرات متفرقة جمعها فيما بعد في كتاب حمل هذا العنوان : « الحرب طويلة الأمد » . وهو لم يضع هذا الكتاب إلا لأن هناك ضرورات عدة أملت عليه ذلك . ففي ذلك الوقت من عام ١٩٣٨ ، كان قد مضى عام واحد على بدء حرب المقاومة ضد الغزو الياباني للصين . وكان الصينيون يعانون من بعض الحيرة فيما يختص بالوسائل المتاحة للاستمرار في حرب المقاومة . وكانت هناك شكوك كثيرة حول هذه المسألة . لذلك فإن « ماو » يفتتح كتابه بالتساؤلات الآتية : كيف سيكون مجرى الحرب في واقع الأمر ؟ . هل في مقدرتنا أن نربحها ؟ . هل في مقدرتنا أن نربحها سريعاً ؟ . كثيرون هم الذين يتحدثون عن حرب طويلة الأمد ، لكن لماذا هي حرب طويلة الأمد ؟ وكيف نواصل حرباً طويلة الأمد ؟ . كثيرون هم الذين يتحدثون عن النصر الأخير ، لكنه كيف يمكن للنصر الأخير أن يكون لنا حليفاً ؟ . كيف ينبغي لنا السعي إلى النصر الأخير ؟ .

لا يمكن فهم هذه التساؤلات التي يطرحها « ماو » دون فهم

الظروف التي أملت عليه أن يطرحها . ففي ذلك الوقت ، لم تكن ثمة من إجابة محددة وواضحة عن مجموعة من التساؤلات الخاصة بحرب المقاومة ضد اليابان ، الأمر الذي مكّن أولئك الذين يسميهم « ماو » في كتابه بدعاة الاستعباد القومي ، من أن يصيبوا قدراً من النجاح في نشر أفكارهم الانهزامية عن الاخفاق الذي ينتظر الصين في حربها مع اليابان . كذلك فإنه في ظروف من هذا المثال ، أصاب فريق آخر من الصينيين نجاحاً مماثلاً في دعوتهم إلى النصر العاجل بغير استعداد كاف . ومن وجهة نظر « ماو » فإن الفكرتين بالغتا الخطأ والخطر في آن معاً ، ولا يمكن دحضهما دون القيام بعملية واسعة لاماطة اللثام عما فيهما من خطأ ومن خطر ، ودون أن تصل الأحداث ذاتها إلى درجة كافية من التطور تسمح بمزيد من الرؤية الواضحة .

وكان « ماو » يستند في دعوته إلى مناهضة نظريتي الاستعباد القومي والانتصار العاجل ، إلى أن نظرية الاستعباد القومي تؤدي إلى ما يطلق عليه « ماو » اسم التواطؤ مع العدو ، في حين تؤدي نظرية الانتصار العاجل إلى ما يسميه « ماو » بالاستخفاف بالعدو .

ما الذي يدعو « ماو » إلى مثل هذا الموقف ؟ .

هناك أولاً نظرية الاخفاق المؤكد والاستعباد المحتوم التي تقوم على أن أية حرب تخوضها الصين لا بد وأن تفضي بها إلى الهزيمة ، وعلى أن الاستمرار في حرب المقاومة ضد اليابان سوف يؤدي في نهاية المطاف إلى استعباد الصين .

وهناك ثانياً نظرية الانتصار السريع التي تجد لنفسها سنداً في أولئك

الذين يبدون تفاؤلاً غير مبرر ، والذين يظهرون استخفافاً باليابان وقدراتها ، والذين يدعون إلى مقاومة قصيرة الأمد يكون من نتيجتها تدخل الاتحاد السوفيتي في الحرب لصالح الصين ، والذين ينادون بتغيير خطط الحرب طويلة الأمد بحجة أن النصر النهائي يمكن أن تأتي به معركة واحدة حاسمة .

أين يقف « ماو » من هاتين النظرتين ؟ .

يسأل « ماو » : هل ستستعبد الصين ؟ . ويجيب : كلا ، لن تستعبد ، بل سوف يكون النصر حليفاً لها . ثم يسأل : هل تستطيع الصين أن تنتصر عاجلاً ؟ . ويجيب : كلا ، لن تستطيع أن تنتصر عاجلاً ، ولا بد أن تكون حرب المقاومة حرباً طويلة الأمد .

يرفض « ماو » النظرتين معاً ، نظرية الاستعباد المحتوم ، ونظرية الانتصار السريع . كلتا النظريتين خاطئة وذاتية ومنحازة . والنظرية العلمية الوحيدة هي أن النصر حليف الصين ، لكنه النصر المر ، النصر الذي يجيء بعد حرب طويلة وقاسية .

يذكّر المؤلف مستمعيه وقراءه بحديث جرى بينه وبين « ادغار سنو » وهو صحفي امريكي ذائع الصيت ، حظي بثقة الصينيين ، وأفضى إليه « ماو » على مدى أعوام طويلة بالكثير مما يفكر ويعتقد . في ذلك الحديث ، قال « ماو » عن الشروط التي تضمن هزيمة القوات اليابانية ، إنها ثلاثة :

١ — إنشاء الجبهة الوطنية الموحدة المناهضة لليابان داخل الصين .

٢ — تشكيل جبهة عالمية موحدة مناهضة لليابان .

٣ — نهوض الحركة الثورية للشعب في اليابان وفي المستعمرات اليابانية .

لكن « ماو » يؤكد في النهاية على أن أكثر هذه الشروط أهمية هو وحدة شعب الصين . وهو يقول مخاطباً الصحفي الأمريكي الشهير : إن موقف الصين في حرب المقاومة الحالية ضد اليابان سيكون متفوقاً على موقف الجيش الأحمر خلال الحرب الأهلية . إن الصين بلد شاسع الأرجاء ، وحتى إذا ما نجحت اليابان في احتلال جزء كبير من الصين فاستولت على منطقة لا يقل عدد سكانها عن مائة مليون ، بل مائتي مليون من البشر ، فإننا نظل أبعد ما نكون عن الهزيمة . سوف تبقى لدينا قوة كبيرة من أجل النضال ضد اليابان ، بينما سيضطر اليابانيون إلى خوض المعارك الدفاعية في مؤخرتهم طوال فترة الحرب .

ما الذي يجعل « ماو » واثقاً كل هذه الثقة في مقدرة الصين على كسب هذه الحرب ؟

هناك ما يمكن أن نطلق عليه اسم الخصائص التي تجعل أحد طرفي الصراع ، وهو هنا الصين ، يكسب الحرب ، وتجعل الطرف الآخر ، وهو هنا اليابان ، تخسر هذه الحرب .

فيما يختص باليابان ، تبرز الخصائص التالية ، وهي أن اليابان ليست فقط دولة استعمارية ، إنما هي الدولة الاستعمارية الأولى في الشرق من حيث « التنظيم العسكري والاقتصادي والسياسي » . ومن هنا يمكن فهم لماذا كان الانتصار العاجل مستحيلاً . كذلك فإن اليابان دولة رجعيةقذفت بنفسها في لهيب حرب لا حدود لاتساعها ، الأمر الذي سوف يؤدي إلى « هلاك الاستعمار الياباني » ، وإلى « أعنف التناقضات الطبقية في اليابان نفسها ، وإلى التناقض بين الأمتين الصينية واليابانية ، وإلى التناقض بين اليابان ومعظم بلدان العالم الأخرى » . وبعبارة أكثر وضوحاً ، فإن

« رجعية حرب اليابان وهمجيتها تشكلان السبب الرئيسي في هزيمتها المؤكدة » . ثم أن اليابان ، برغم تفوقها في عدد من الميادين ، تفتقر إلى عناصر البقاء في حرب طويلة الأمد . لذلك فإن هذه الحرب سوف تزيد من مصاعب اليابان التي لم تدخل الحرب إلا لتحل هذه المصاعب . وفوق ذلك ، فإن اليابان سوف تجد نفسها وجهاً لوجه أمام معارضة عالمية تفوق كل تأييد يمكن أن تكون قد حصلت عليه .

على الجانب الصيني تبرز الخصائص الآتية ، وهي إن الصين بلد متخلف وضعيف ، ومن هنا كانت استحالة النصر السريع . إلا أنها في الوقت نفسه « بلد في سبيل الشروق مثل شمس الصباح » . كما أن الصين تمتلك أسباب البقاء والاستمرار في حرب طويلة الأمد ، وتحظى بالتأييد العالمي .

يقول « ماو » : وهكذا يتبين أنه على الرغم مما تتمتع به اليابان من القوة العسكرية والاقتصادية والسياسية والتنظيمية الهائلة ، فإن حربها حرب رجعية وهمجية ، ومواردها البشرية والمادية ناقصة ، وهي في مركز دولي سيء . وعلى العكس من ذلك ؛ فإن قوة الصين العسكرية والاقتصادية والسياسية والتنظيمية ، ضعيفة بالمقارنة ، بيد أنها في عصر من التقدم ، كما أن حربها تقدمية وعادلة . وفضلاً عن ذلك ، فإن كونها بلداً واسع الأرجاء ، يمكنها من الاستمرار في حرب طويلة الأمد . وسوف تمنحها معظم بلدان العالم الدعم والتأييد . تلك هي الخصائص الأساسية المتناقضة للحرب الصينية ـ اليابانية . ولقد كانت هذه الخصائص وستبقى العوامل التي تقرر جميع الخطط السياسية والمبادىء العسكرية ؛ الاستراتيجية والتكتيكية

لكلا الطرفين ، والعوامل التي تقرر الطابع الطويل الأمد للحرب وحصيلتها ، ألا وهو كون النصر النهائي حليفاً للصين دون اليابان » .

ماهي حصيلة ذلك ؟ .

حصيلة ذلك كله أن نظرية الاستعباد القومي لايمكن الأخذ بها ، ليس لأنها تتعارض مع رغبات الشعب الصيني وتطلعه نحو الحرية فحسب ، وإنما أيضاً لأنها نظرية خاطئة تماماً ولاتقوم على أي أساس .

وإذا كانت نظرية الاستعباد القومي خاطئة ، فإن نظرية الانتصار العاجل خاطئة أيضاً . وهي خاطئة لأنها تغفل الشروط الضرورية للنصر العاجل ، وتبالغ في إبراز الخصائص الايجابية التي تتمتع بها الصين ، وتستخف بإمكانيات العدو وقواه الخاصة . وهي ليست نظرية خاطئة فحسب ، وإنما هي نظرية خطيرة ، لأنه كما يقول المؤلف « مالم تكن التقديرات مطابقة للواقع ، فلن يبلغ الفعل غرضه المنشود . فإذا سمحنا لأنفسنا بالتصرف وفقاً لها ، فإن معنى ذلك هزيمة الجيش واستعباد الأمة ، وتكون النتيجة كما لو انسقنا مع الروح الانهزامية» .

مالذي يجعل هذه الحرب حرباً طويلة الأمد ؟ .

هذه الحرب كما يتصورها المؤلف ، تمتد على ثلاث مراحل . الأولى هي مرحلة هجوم اليابان الاستراتيجي ودفاع الصين الاستراتيجي. والثانية هي مراحلة التوازن الاستراتيجي . والثالثة هي مرحلة الهجوم المضاد من أجل « استرداد الأرض المفقودة » .

في المرحلة الأولى تعتبر حرب الحركة المدعومة بحرب الأنصار وحرب المواقع ، الشكل الرئيسي للقتال .

في المرحلة الثانية يصبح الشكل الرئيسي للقتال ، حرب الأنصار المدعومة بحرب الحركة .

في المرحلة الثالثة والأخيرة ، تصبح حرب الأنصار عنصراً مكملاً لحرب المواقع وحرب الحركة ، ومتوافقاً معها .

وفي جميع هذه المراحل ، تطرأ تبدلات بالغة الأهمية على الوضع العام لكلا الطرفين المتحاربين .

في المرحلة الأولى ، سوف تمنى الصين بخسائر فادحة في الأراضي والسكان والمحاربين والمؤسسات الاقتصادية والثقافية . غير أن هذه الخسائر سوف تحدث من جهة أخرى تقدماً هاماً في الوضع العام للصين . وبالنسبة لليابان ، فإنها سوف تمنى بخسائر فادحة في الرجال والأسلحة والمعنويات والأموال ، لكنها في الوقت نفسه سوف تكسب مزيداً من الأرض والسكان والموارد .

في المرحلة الثانية ، تواصل اليابان انحدارها ، في حين تتابع الصين صعودها .

في المرحلة الثالثة ، تبدأ الصين في قطف ثمار حربها الطويلة المريرة .

يكتب « ماو » انتقال الصين من التخلف إلى التعادل ، ومن بعد إلى التفوق . وانتقال اليابان من التفوق إلى التعادل فالتخلف . انتقال الصين من الدفاع إلى حالة التوازن فالهجوم المضاد ، وانتقال اليابان من الهجوم إلى الدفاع عن مكتسباتها ، فالتراجع . . . هذا هو مجرى الحرب الصينية ـ اليابانية واتجاهها المحتوم » .

قبل ذلك كله وبعده ، فإن العامل الحاسم في تحقيق أي إنجاز من

هذا القبيل هو الانسان . لأن عوامل الانتصار في أي حرب لاتستطيع أن تكون كذلك فعلاً بغير تدخل العامل الإنساني.وهذا العامل الإنساني، أي هذا الدور الديناميكي ، لايعني أن يطمح المحاربون إلى تحقيق انتصارات مستحيلة . ذلك خطأ فادح يمكن أن يقود إلى كارثة محققة . المقصود إذن هو أن يلعب المتحاربون دورهم الكامل في حدود ماهو ممكن ومتاح . أن الشجاعة والحكمة في آن معاً هما ماينبغي أن يتمتع بهما قادة الحروب .

وعلى العكس مما يمكن أن يتوقعه المرء للوهلة الأولى ، فان «ماو» يعطي العمل السياسي أهمية كبرى ربما لاتقل عن أهمية العمل العسكري. ومن يمعن النظر في هذا الذي يكتبه الزعيم الصيني ، فانه سرعان مايقع على حقيقة مفادها ان « ماو » ليس من دعاة الحرب من أجل الحرب ، وإنما هو من دعاة اللجوء إلى الحرب عندما يخفق العمل السياسي في تحقيق الهدف المنشود .

يقول « ماو » الحرب هي السياسة . والحرب نفسها فعل سياسي . وبكلمة واحدة ، فان الحرب لايمكن أن تنفصل لحظة واحدة عن السياسة

ويتابع « ماو » : ان أي اتجاه نحو استصغار شأن السياسة ، وعزل الحرب عن السياسة ، والتحول إلى دعاة : الحرب هي كل شيء ، هو اتجاه خاطىء ينبغي تصحيحه .

الحرب إذن عمل سياسي : لكن الحرب والسياسة لاتتطابقان تطابقاً كلياً ، لأن الحرب أدواتها ووسائلها المختلفة عن أدوات السياسة

ووسائلها . الحرب باختصار شديد امتداد للسياسة بوسائط أخرى . هذا هو رأي « ماو » الذي يعرضه في هذا الكتاب ، وهو رأي يطابق كل المطابقة رأي لينين القائل ان الحرب تصعيد للسياسة .

وحين لايكون ثمة مناص من تجنب خوض غمار حرب ما ضد عدو ما ، فان السياسة لاتستبعد نهائياً . هناك على الأقل مايمكن أن يطلق عليه اسم التعبئة السياسية ، وهي تعبئة تؤدي دوراً بالغ الأهمية في أية حرب . وكما يقول المؤلف ، فان استهداف النصر مع اهمال التعبئة ونحن نسوق العربة شمالاً ، الأمر الذي سينتج عنه ضياع النصر بصورة محتومة . والتعبئة السياسية تعني ان يعرف جميع الناس الهدف من الحرب والوسائل التي يمكن عن طريقها انجاز هذا الهدف .

والحرب ليست شكلاً واحداً وثابتاً ومقرراً بصورة مسبقة . وحين تكون الحرب طويلة الأمد ، فانها تستدعي اشكالاً من المبادرة والمرونة والتخطيط . فهذه الحرب تتخذ أرضاعاً مختلفة ، فهي تارة حرب حركة ، وأخرى حرب انصار ، وثالثة حرب مواقع . ولكل شكل من هذه الحروب اسلحته ووسائله وخططه . ومن غير الجائز استبدال شكل من أشكال هذه الحروب بشكل آخر دون مراعاة الظروف . ذلك أن كل شكل من هذه الأشكال يناسب مرحلة معينة من مراحل الحرب . إلا أنه يمكن القول على وجه العموم إن حرب الحركة وحرب الانصار وحرب المواقع التي تختلف في درجة التأثير ، جعلت من الممكن التمييز بين شكلين رئيسيين من أشكال الحرب :

— حرب الأنهاك .

— حرب الافناء .

وكل شكل من هذين الشكلين يلائم ويناسب مرحلة معينة من مراحل الحرب طويلة الأمد . تأتي حرب الانهاك أولاً ، ثم تليها حرب الافناء ، ولايمكن أن يحدث العكس ، أي لايمكن أن تبدأ حرب الافناء أولاً ثم تليها حرب الانهاك .

ربما كانت هناك مجموعة عبارات تختزل كل هذا الذي يحاول « ماو » أن يقوله على امتداد صفحات هذا الكتاب .

يسأل « ماو » :

– ماهي استنتاجاتنا ؟ .

ويجيب :

– هذه هي استنتاجاتنا . إن دعاة الاستعباد القومي ينظرون إلى العدو بوصفه الهاً ، ويعتبروننا من سقط المتاع ، في حين يعتبرنا دعاة النصر العاجل آلهة وينظرون إلى العدو على أنه من سقط المتاع . انهم جميعاً على ضلال . إن نظرتنا تختلف عن نظرة هاتين الجماعتين على حد سواء . إن حرب المقاومة ضد اليابان طويلة الأمد ، وسوف يكون النصر الأخير حليفاً للصين . تلك هي استنتاجاتنا

لعلني ابتدأت من حيث كان ينبغي أن انتهي . بل لعلني وضعت العربة أمام الحصان ؛ حين استبقت الوقائع إلى النتائج في مقدمة هذه الآفاق . لعلني فعلت ذلك حين أوحيت إلى القارىء بأنني عدت إلى هذا الكتاب أقرأ فيه من جديد بعد نكسة حزيران ، لاعن رغبة في إعادة

قراءة كتاب جديد بأن يقرأ أكثر من مرة ، وإنما عن اقتناع بأن الحوار الذي كان دائراً في تلك الفترة التي اعقبت نكسة حزيران ، يكاد أن يماثل إلى درجة تثير الدهشة ذلك الحوار الذي يشير إليه الكتاب في أكثر من موضع . كان هناك دعاة التهويل ، وكان هناك دعاة التهوين . كان هناك دعاة الاستعباد القومي الذين لايرون أملاً في أية مجابهة مقبلة مع العدو الصهيوني ، وكان هناك من جهة أخرى دعاة النصر العاجل الذين يستخفون بالعدو وبقدراته ،والذين يدعون إلى مجابهة سريعة مع العدو لاتنتظر أي تخطيط أو إعداد .

لكن الأمر كله ،على أية حال ،لايعدو أن يكون مجرد عودة إلى كتاب قديم يغلب على ظني ان حرب تشرين تكسبه قيمة كبرى ،لأنها الحرب التي اسقطت نظرية التهويل بمثل ماسقطت نظرية التهوين .

* * *

من مطبوعات

وزارة الثقافة والارشاد القومي

عام ١٩٧٦

١ ـ أدب الحرب	حنا مينة ، د. نجاح العطار
٢ ـ عصر التحليل	تأليف : مورتون وايت ترجمة : اديب يوسف شيش
٣ ـ معنى الامة	تأليف : البرتيني وعدد من الباحثين ترجمة : اديب العاقل
٤ ـ الفن في القرن العشرين	تأليف : جوزيف اميل مولر ترجمة : مهاة فرح الخوري
٥ ـ اقليم الجولان	د. صفوح خير
٦ ـ الحضارة على مفترق الطرق	تأليف : رادوفان ريشته ترجمة : يحيى علي اديب
٧ ـ الخيول	رواية : احمد يوسف داود
٨ ـ الملهاة السوداء	تأليف : ج.ل. ستيان ترجمة : منير صلاحي الاصبحي
٩ ـ حول التقاليد المسرحية	تأليف : جان فيلدر ترجمة : سعد الله ونوس
١٠ ـ الشموس الثلاث	عدد من المؤلفين ترجمة : ميخائيل عيد

١١ ـ سينما الامس وسينما اليوم	تأليف : رينيه كلير ترجمة : د. مصطفى صالح
١٢ ـ قصة المادة السيبرنية	تأليف : البير دوكروك ترجمة : وجيه السمان
١٣ ـ البرمنيدس	افلاطـون ترجمة : فؤاد جرجي بربارة الدمشقي
١٤ ـ عزف منفرد على الكمان	قصص : جورج سالم
١٥ ـ الصبية	تأليف : فيكتور روزوف ترجمة : اسكندر كيسني
١٦ ـ مقالات في الشعر الجاهلي	يوسف اليوسف
١٧ ـ السماء تمطر خرافا قصص للاطفال	دلال حاتم

* * *

المعرفة

مجلة ثقافية شهرية

* **المراسلات باسم رئاسة التحرير**

جادة الروضة ـ دمشق ـ الجمهورية العربية السورية

* **الاشتراك السنوي :**

ـ في الجمهورية العربية السورية : ١٨ ليرة سورية .

ـ خارج الجمهورية العربية السورية : ما يعادل ١٨ ليرة سورية مضافا اليها اجر البريد (العادي أو الجوي) حسب رغبة المشترك .

● الاشتراك يرسل حوالة بريدية او شيكا او يدفع نقدا الى محاسب مجلة المعرفة ـ جادة الروضة ـ دمشق .

● **يتلقى المشترك كل سنة كتابا هدية من منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي .**